

54489

A József Attila Tudományegyetem

54489

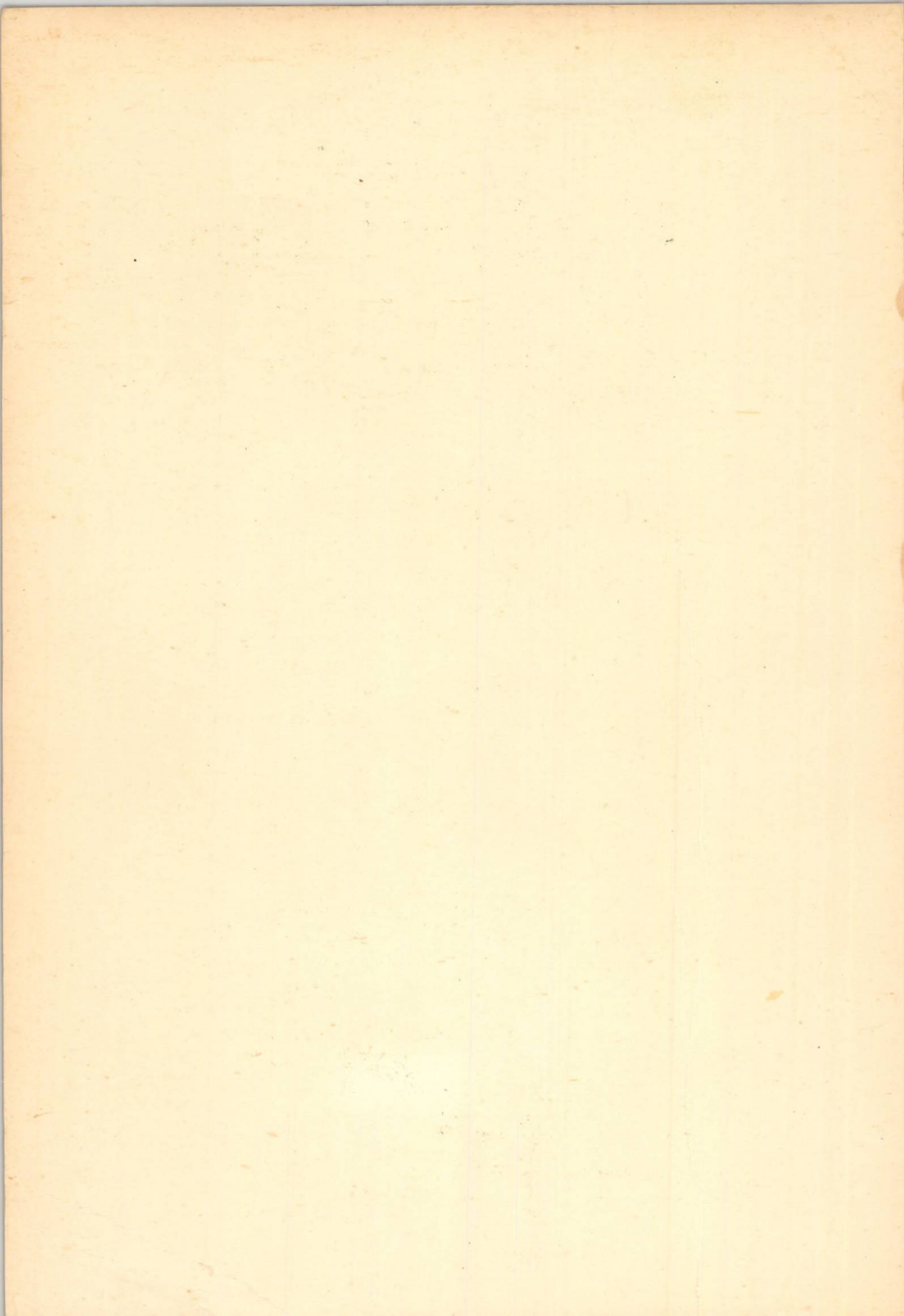
ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN TIMIȘOARA

SERIA
ȘTIINȚE FILOLOGICE

Vol. IX.

1971





54489

ANALELE
UNIVERSITĂȚII
DIN
TIMIȘOARA

SERIA
ȘTIINȚE FILOLOGICE

IX
1971



COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil :

Prof. dr. VICTOR IANCU

Redactori responsabili adjuncți :

Prof. dr. ȘT. MUNTEANU și Prof. dr. E. TODORAN

MEMBRI :

Prof. dr. N. APOSTOLESCU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice ; Prof. dr. ȘTEFAN BINDER ; Conf. dr. MARIN BUCĂ ; Prof. dr. ALFRED HEINRICH ; Lector LUCIA JUCU-ATANASIU ; Conf. dr. SIMION MIOC ; Lector IONEL STAN ; Prof. dr. doc. EUGEN TĂNASE ; Prof. dr. G.I. TOHĂNEANU

Secretari de redacție :

Lector IOSIF CHEIE, Lector D. CRAȘOVEANU
și Lector CORNELIU NISTOR



Pentru a vă asigura primirea la timp a revistei reînnoiți-vă abonamentul în fiecare an.

Abonamentele în țară se primesc la oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Abonamentele pentru străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al *Analelor Universității din Timișoara*.

Universitatea din Timișoara
Facultatea de filologie
Bulevardul Vasile Pârvan 4

ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN TIMIȘOARA

SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE

IX, 1971

SUMAR

LINGVISTICĂ

EUGEN TĂNASE, Aglutinarea articolului în limba română și în celelalte limbi romanice	9
FRANCISC KIRÁLY, Cuvînt străin — cuvînt împrumutat	13
MARIN BUCĂ, Cu privire la aplicarea metodei substituției în cercetarea sinonimelor	29
IVAN EVSEEV, Categoria funcțional-semantică a verbelor de relație	43
HORTENSIA PĂRLOG, Termeni de origine engleză în publicistica română contemporană	53
ȘTEFAN BINDER, Graiurile germane din România	69
MINERVA BOCȘA, EMILIA MARINCEU, EDITH SUNDHAUSEN, Studiu comparativ trilingv al unui text de Șolohov (pe baza statisticii matematice)	83

ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

ALFRED HEINRICH, Personaj și idee în opera lui Dostoievski	107
IGNAT BOCIORT, Arta ca sistem funcțional în <i>Poetica</i> lui Aristotel	127
VIRGIL VINTILESCU, Ioan Slavici și „Junimea”	137
SIMION MIOC, „Declinul” expresionist și lirica lui I. Vinea	153
TRAIAN LIVIU BIRĂESCU, Dialectica devenirii personajelor în romanul lui Marcel Proust : <i>În căutarea timpului pierdut</i>	173
RAMONA BOCA BORDEI, Procesul ratării și valențele lui în plan literar	189
LIVIU CIOCĂRLIE, O „artă poetică” contemporană : <i>Le Savon de</i> <i>Francis Ponge</i>	201
GALINA CERNICOVA, О некоторых особенностях философской проблематики романа Муханла Булгакова «Мастер и Мар- гарита»	213

NOTE ȘI DISCUȚII

DOINA DAVID, Comentariul generalizator ca expresie a structurii logice a stilului în romanul <i>Arhanghelii</i> de I. Agârbiceanu	231
GALINA SALAPINA și MARIANA POPA, Tendințe analitice în limba engleză vorbită azi	236

ADELA MIRA TĂNASE, O relativă discordanță sintactică româno-romanică	242
MARIA PĂRLOG, Limba lui Plaut. Observații privind vocabularul comedilor <i>Casina</i> și <i>Captivi</i>	244
MONICA NEDELCU, Cu privire la lexicul fundamental a două limbi române: franceza și româna	255
ECATERINA RADOSLAV, Participiu trecut sau participiu prezent ?	259
MARIA KIRALY, Analiza semică a unui grup de substantive legate de noțiunea „limbă-vorbire” în limba rusă	262
VALENTIN MOLDOVAN, Denumirea fenomenelor atmosferice în limba rusă (analiză semică)	266
RICHARD ȘIRBU, Antonimia substantivelor care denumesc sentimente în limba rusă contemporană	271
PAVEL ROZKOŠ, Elemente arhaice în morfologia graiului slovac din Nădlac	280
MIHAI CAZACU, Timpul „istoric” în concepția sadoveniană	288
ION ILIESCU, Termeni cu implicații estetice în primele opere laice ale culturii românești	296
TRAIAN NĂDĂBAN, Investigație psihologică în romanul de debut a lui Dostoievski <i>Oameni sărmani</i>	302
MARCEL CORNIȘ-POP, Redescoperirea ambianței sociale și politice în poezia americană contemporană	305
TUDOR BEȘUAN, Însemnări cu privire la concepția asupra istoriei a lui Walter Scott	318
RUDOLF HOLLINGER, Thomas Manns <i>Novelle Tristan</i>	322

RECENZII

WERNER BAHNER, <i>Die lexikalischen Besonderheiten des Frühromanischen in Südosteuropa</i> , Berlin, Akademie-Verlag, 1970, 124 p. (Vasile Frățilă — Dorina Dincă)	329
SOLOMON MARCUS, <i>Poetica matematică</i> , Ed. Acad. R. S. România, București, 1970, 400 p. (Ileana Oancea)	332
C. B. WILLIAMS, <i>Style and Vocabulary: Numerical Studies</i> , Griffin, London, 1970, 161 p. (Hortensia Pârlog)	355
* * *, <i>Sprachnorm, Sprachpflege, Sprachkritik</i> , Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache, Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf, 1968, 286 p. (Yvonne Lucuța)	377
WERNER BAHNER, <i>Nicolae Bălcescu. Ein rumänischer Revolutionärer Demokrat im Kampf für soziale und nationale Befreiung</i> , Akademie Verlag, Berlin, 1970, 24 p. (Maria Grozav)	328
HERMINE B. RIFFATERRE, <i>L'Orphisme dans la poésie romantique. Thèmes et style surnaturalistes</i> , Editions A. — G. Nizot, Paris, 1970 (Iosif Cheie-Pantea)	339
WERNER WELZIG, <i>Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert</i> , Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1970, 428 p. (Corneliu Nistor)	341
EUGEN CIZEC, <i>Evoluția romanului antic</i> , Editura Univers, 1970, 218 p. (Al. Belu)	342
RITA SCHÖBER, <i>Von der wirklichen Welt in der Dichtung</i> , Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1970, 467 p. (Ignat Bociort)	344

CRONICĂ

AL. BELU, Congresul mondial al latinistilor	349
Cărți și reviste primite în schimb cu <i>Analele Universității din Timișoara</i> , Seria științe filologice	351

AUT, Anul IX, p. 1—351, Timișoara, 1971.

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТИМИШОАРСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

СЕРИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК

IX, 1971 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

ЭУДЖЕН ТЭНАСЕ, Агглютинация артикля в румынском языке и в остальных романских языках	9
Ф. КИРАЙ, О разграничении иноязычных и заимствованных слов	15
МАРИН БУКЭ, К вопросу о применении метода субституции при исследовании синонимов	29
ИВАН ЕВСЕЕВ, Функционально-семантическая категория реляцион- ных глаголов	43
ГОРТЕНЗИЯ ПЫРЛОГ, Слова английского происхождения в совре- менной румынской публицистике	55
ШТЕФАН БИНДЕР, Немецкие говоры в Румынии	69
МИНЕРВА БОКША, ЭМИЛИЯ МАРИНЧЕВ, ЭДИТ ЗУНДХАУЗЕН, Сопоставительное изучение текста Шолохова, изданного на трех языках (на основе математической статистики)	83

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

АЛЬФРЕД ХЕЙНРИХ, Персонаж и идея в творчестве Достоевского	107
ИГНАТ БСЧОРТ, Искусство как функциональная система в «Поэтике» Аристотеля	127
ВИРДЖИЛ ВИНТИЛЕСКУ, Иоан Славич и «Junitea»	137
СИМИОН МИОК, Экспрессионистский «упадок» и лирика И. Виня	153
ТРАЯН ЛИВИУ БИРЭЕСКУ, Диалектика становления персонажей в романе Марселя Пруста «В поисках утраченного времени»	173
РАМОНА БОКА БОРДЕИ, Процесс крушения идеалов в литературе	189
ЛИВИУС ЧОКЫРЛИЕ, Современное «Поэтическое искусство»: поэма Франсиса Понжа «Le Savon» («Мыло»)	201
ГАЛИНА ЧЕРНИКОВА, О некоторых особенностях философской проблематики романа Михаила Булгакова «Мастер и Марга- рита»	213

ЗАМЕТКИ И ДИСКУССИИ

ДОЙНА ДАВИД, Обобщающий комментарий как выражение логи- ческой структуры стиля в романе И. Агъырбичану «Архангелы»	231
---	-----

ГАЛИНА САЛАПИНА, МАРИАНА ПОПА, Аналитические тенденции в современном английском разговорном языке	236
АДЕЛА-МИРА ТЭНАСЕ, Об одном относительном румынско-романском синтаксическом расхождении	242
МАРИЯ ПЫРЛОГ, Язык произведений Плавта. Наблюдения над лексикой комедий «Касина» и «Пленные»	244
МОНИКА НЕДЕЛКУ, Об основной лексике двух романских языков: французского и румынского	255
ЕКАТЕРИНА РАДОСЛАВ, Причастие прошедшего или настоящего времени?	259
МАРИЯ КИРАИ, Семический анализ группы существительных, выражающих понятие «язык — речь» в современном русском языке	262
ВАЛЕНТИН МОЛДОВАН, Названия атмосферных явлений в русском языке (Семический анализ)	266
РИХАРД СЫРБУ, Антонимия существительных, которые обозначают чувства в современном русском языке	271
ПАВЕЛ РОСКОШ, Архаические элементы в морфологии словацкого говора в Нэдике	280
МИХАИ КАЗАКУ, «Историческое» время в пении Садовяну	288
ИОН ИЛИЕСКУ, Термины с эстетическим значением в первых светских произведениях румынской культуры	296
ТРАЯН НЭДЭБАН, Психологический анализ в первом романе Достоевского «Бедные люди»	302
МАРЧЕЛ КОРНИШ-ПОП, Возобновление внимания к социальной и политической среде в современной американской поэзии	305
ТУДОР БЕШУАН, Заметки о взглядах Вальтера Скотта на историю	318
РУДОЛЬФ ХОЛЛИНГЕР, Thomas Manns Novelle Tristan	322

РЕЦЕНЗИИ

WERNER BAHNER, Die lexikalischen Besonderheiten des Frühromanischen in Südosteuropa, Berlin, Akademie-Verlag, 1970, 124 p. (Василе Фрэзилэ, Дорина Динкэ) ..	329
SOLOMON MARCUS, Poetica matematică, Ed. Acad. R.S. România, București, 1970, 400 p. (Ильяна Оанча) ..	332
C.B. WILLIAMS, Style and Vocabulary: Numerical Studies, Griffin, London, 1970, 161 p. (Гортензия Пырлог) ..	355
* * *, Sprachnorm, Sprachpflege, Sprachkritik, Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf, 1968, 286 p. (Ивонн Лукуца) ..	377
WERNER BAHNER, Nicolae Bălcescu. Ein rumänischer Revolutionärer Demokrat im Kampf für soziale und nationale Befreiung, Akademie Verlag, Berlin, 1970, 24 p. (Мария Грозав) ..	328
HERMINE B. RIFFATERRE, L'Orphisme dans la poésie romantique. Thèmes et style surnaturalistes, Editions A.G. Nizet, Paris, 1970 (Иосиф Кеке-Пантя) ..	339
WERNER WELZIG, Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert, Stuttgart, Alfred Kroner Verlag, 1970, 428 p. (Корнелиу Нустор) ..	341
EUGEN CIZEK, Evoluția romanului antic, Editura Univers, 1970, 218 p. (Ал. Белу) ..	342
RITA SCHOBER, Von der wirklichen Welt in der Dichtung, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1970, 467 p. (Игнат Бочопт) ..	344

ХРОНИКА

А.Л. БЕЛУ, Международный съезд латинистов ..	349
Книги и журналы, полученные путем обмена редакцией. Ученых записок Тимишоарского университета. Серия филологических наук.	

AUT, Anul IX, p. 1—351, Timișoara, 1971

ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE TIMIȘOARA

SÉRIE SCIENCES PHILOLOGIQUES

IX, 1971

SOMMAIRE

LINGUISTIQUE

EUGEN TĂNASE, L'agglutination de l'article en roumain et dans les autres langues romanes	9
FRANCISC KIRĂLY, Mot étranger-mot emprunté	15
MARIN BUCĂ, Sur l'application de la méthode de la substitution dans l'étude des synonymes	29
IVAN EVSEEV, La catégorie fonctionnelle-sémantique des verbes de relation	43
HORTENSIA PĂRLOG, Termes d'origine anglaise dans la presse roumaine contemporaine	55
ȘTEFAN BINDER, Les parlers allemands de Roumanie	69
MINERVA BOCȘA, EMILIA MARINCEU, EDITH SUNDHAUSEN, Etude comparative d'un texte de Șolohov (sur la base de la statistique mathématique)	83

HISTOIRE ET THÉORIE LITTÉRAIRE

ALFRED HEINRICH, Personnage et idée dans l'oeuvre de Dostoïevski ..	107
IGNAT BOCIORT, L'art comme système fonctionnel dans la <i>Poétique</i> d'Aristote	127
VIRGIL VINTILESCU, Ioan Slavici et „Junimea“	137
SIMION MIOC „Le déclin“ expressionniste et la poésie lyrique de Vinea	153
TRAIAN LIVIU BIRĂESCU, La dialectique du devenir des personnages dans le roman de Marcel Proust : <i>A la recherche du temps perdu</i> ..	173
RAMONA BOCA BORDEI, Les ratés dans la littérature	189
LIVIU CIOCĂRLIE, Un „art poétique“ contemporain : <i>Le Savon</i> de Francis Ponge	201
GALINA CERNICOVA, О некоторых особенностях философской проблематики романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»	213

NOTES ET DISCUSSIONS

DOINA DAVID, Le commentaire généralisateur comme expression de la structure logique du style dans le roman <i>Les Archanges</i> de I. Agârbiceanu	231
---	-----

GALINA SALAPINA et MARIANA POPA, Tendances analytiques dans l'anglais d'aujourd'hui	236
ADELA-MIRA TÂNASE, Une discordance syntaxique relative entre le roumain et les autres langues romanes	242
MARIA PÂRLOG, La langue de Plaute. Observations concernant le vocabulaire des comédies <i>Casina</i> et <i>Captivi</i>	244
MONICA NEDELCU, Considérations sur le lexique fondamental de deux langues romanes : le français et le roumain :	255
ECATERINA RADOSLAV, Participe passé ou participe présent ?	259
MARIA KIRÁLY, Analyse sémique d'un groupe de substantifs concernant la notion „langue-parole“ en russe	262
VALENTIN MOLDOVAN, La dénomination des phénomènes atmosphériques en russe (analyse sémique)	264
RICHARD SÎRBU, L'antonymie des substantifs qui désignent des sentiments en russe contemporain	271
PAVEL ROZKOŠ, Eléments archaïques dans la morphologie du parler slovaque de Nädlač	280
MIHAI CAZACU, Le temps „historique“ dans la conception de M. Sadoveanu	288
ION ILIESCU, Termes à implications esthétiques dans les premières oeuvres laïques de la culture roumaine	296
TRAIAN NĂDĂBAN, L'investigation psychologique dans le roman de début de Dostoievski <i>Gens pauvres</i>	302
MARCEL CORNIȘ-POP, La redécouverte de l'ambiance sociale et politique dans la poésie américaine contemporaine	305
TUDOR BEȘUAN, Notes concernant la conception de l'histoire chez Walter Scott	318
RUDOLF HOLLINGER, La nouvelle de Thomas Mann <i>Tristan</i>	322

COMPTES RENDUS

WERNER BAHNER, <i>Die lexikalischen Besonderheiten des Frühromänischen in Südosteuropa</i> , Berlin, Akademie-Verlag, 1970, 124 p. (Vasile Frățilă-Dorina Dincă)	329
SOLOMON MARGUS, <i>Poetica matematică</i> , Ed. Acad. R.S. România, București, 1970, 400 p. (Ileana Oancea)	332
C.B. WILLIAMS, <i>Style and Vocabulary : Numerical Studies</i> , Griffin, London, 1970, 161 p. (Hortensia Pârlog)	355
* * *, <i>Sprachnorm, Sprachpflege, Sprachkritik</i> , Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache, Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf, 1968, 268 p. (Yvonne Lucuța)	371
WERNER BAHNER, <i>Nicolae Bălcescu. Ein rumänischer Revolutionärer Demokrat im Kampf für soziale und nationale Befreiung</i> , Akademie Verlag, Berlin, 1970, 24 p. Maria Grozav)	328
HERMINE B. RIFFATERRE, <i>L'Orphisme dans la poésie romantique. Thèmes et style surnaturalistes</i> , Editions A. G. Nizet, Paris, 1970 (Iosif Chele-Pantea)	339
WERNER WELZIG, <i>Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert</i> , Stuttgart, Alfred Kroner Verlag, 1970, 428 p. (Corneliu Nistor)	341
EUGEN CIZEK, <i>Evoluția romanului antic</i> , Editura Univers, 1970 218 p. (Al. Belu)	342
RITA SCHÖBER, <i>Von der wirklichen Welt in der Dichtung</i> , Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1970, 467 p. (Ignat Bociort)	344

CRONIQUE

Al. BELU, Le Congrès international des latinistes	349
Livres et revues reynesen échange des <i>Annales de l'Université de Timișoara</i> , Série sciences philologiques	351

AUT, Anul IX, p 1—351, Timișoara, 1971

AGLUTINAREA ARTICOLULUI ÎN LIMBA ROMÂNĂ ȘI ÎN CELELALTE LIMBI ROMANICE

DE
EUGEN TĂNASE

1. Printre trăsăturile caracteristice care deosebesc limba română de celelalte limbi romanice se numără, la loc de frunte, și postpunerea articolului hotărît. Cf. în adevăr ital. *l'uomo* — rom. *omul* ; franc. *le chien* — rom. *cîinele* ; span. *la puente* — rom. *puntea* ; les *hommes* — *oamenii*, *le case* — *casele* etc.

În ce privește articolul nehotărît, acesta se așază în toate limbile romanice înaintea substantivului ; în limba română el formează opoziție nu numai prin conținut, ci și prin poziție, cu articolul hotărît. Cf. franc. un *homme* — rom. un *om* — *omul*, span. una *puente* — rom. o *punte* — *puntea*, ital. (delle) *case* — rom. niște *case* — *casele*.

2. O a doua trăsătură a limbii române, tot în legătură cu articolul, dar de data aceasta de mai redusă semnificație, o constituie aglutinarea articolului hotărît la substantivul pe care-l determină ; ceea ce, se zice, nu este cazul în franceză, italiană, spaniolă, etc. Evident, e vorba doar de articolul hotărît, cel nehotărît urmînd și în română calea articolului din celelalte limbi romanice, adică neaglutinîndu-se (cf. un *om*, o *punte*, niște *cîini*). E interpretarea gramaticilor clasice.

3. Or faptele, atît din limba română cît și din celelalte limbi romanice, necesită, după părerea noastră, o reconsiderare. Să precizăm mai întîi însuși termenul care denumeste fenomenul ce ne interesează aici :

„*Aglutinarea*, scrie J. Marouzeau¹, este sudarea a două cuvinte originar distincte, dar obișnuit reunite în enunț, care duce fie la constituirea unui cuvînt unic (franc. *l'ierre* — *lierre*), fie la o falsă cupură (*m'amie* — *ma mie*) ..“. Definiția nu se potrivește decît pînă la un punct cazului nostru.

Mai puțin lapidar decît D.L.R.M. („*aglutina* (a) : a se lipi unul de altul, formînd un singur cuvînt“), Dicționarul Enciclopedic Român² explică : „*aglutinare* (lingv.) : alipire a unei particule la un cuvînt sau a unui cuvînt la alt cuvînt ; astfel, rom. *omidă* provine din neogrecul *o midas*, prin aglutinarea articolului *o* la substantivul *midas*“.

¹ *Lexique de la terminologie linguistique*

² vol. I, A-C, s.v. (Buc. 1962).

Socotim că fenomenul în discuție trebuie definit ceva mai riguros (nu vedem de ce *iepurele* (substantiv plus articol) ar forma un singur cuvînt, pe cînd *le lièvre* (articol plus substantiv) ar constitui două).

În sens strict, aglutinarea e desigur un fenomen esențialmente fonologic. Ea operează nu de la cuvînt la cuvînt, ci la nivel de silabă. Ca atare există aglutinare doar atunci cînd fonemul (sau fonemele) final(e) pe de o parte, cel(e) inițial(e) pe de altă parte, a două cuvinte în contact se sudează, formînd o singură silabă (elementul vocalic aparținînd unui cuvînt, cel (sau cele) conso-natic(e) altui cuvînt, cf. un *lup* — *lu-pu*(1). Vom studia deci în cele ce urmează aglutinarea articolului în sensul acestei interpretări date fenomenului.

4. Un examen al substantivelor cu articol în limba română pune în lumină mai multe situații (lăsăm la o parte aspectul scris — nu o dată convențional — și ne ocupăm de cel oral, care corespunde realităților nemijlocite).

a) s.m. om- <i>u</i>	-oamen(')- <i>i</i>	b) s.f. vulpe- <i>a</i>	-vulpi- <i>le</i>
le(u)- <i>u</i>	le(i)- <i>i</i>	femei(e)- <i>a</i>	femei- <i>le</i>
cumătru	cumetri-	cas(ă)- <i>a</i>	case- <i>le</i>
iepure- <i>le</i>	iepur(')- <i>i</i>	stea- <i>ua</i>	stele- <i>le</i>

Situațiile mai sus prezentate sînt, cum se vede, destul de complexe : — la masculin singular articolul 1. : -*u*, cînd se adaugă formei nearticulate (om-*u*), cînd absoarbe semivocala aceleia (leu — le-*u*), cînd se identifică cu vocala finală (cumătru); articolul 2. : -*le* se adaugă întotdeauna formei nearticulate (iepure-*le*) ; — la plural, forma unică : -*i* prezintă situații identice cu ale sing. 1. -*u* (cf. oamenii (unde nazala a fost depalativată), le(î)-*i*, cumetri) ; — la feminin singular, articolul -*a* se adaugă la substantivul nearticulat (vulpe-*a*) sau înlocuiește vocala finală a aceluia (femei(e)-*a*, cas(ă)-*a*) ; la plural, -*le* se adaugă întotdeauna (case-*le*, stele-*le* și femei-*le*, vulpi-*le*, unde semivocala redevine vocală, iar consoana se depalativizează restituind lui *i* valoarea sa vocalică).

5. Acestea sînt însă realitățile morfologice, de care se deosebesc cele fonologice, care de fapt ne interesează aici. Sub acest din urmă aspect, sînt de asemenea de semnalat mai multe situații, altele însă decît cele mai -nainte relevate :

— la masculin : în *cumătru* aglutinarea nici nu intră în discuție, întrucît deosebirea dintre forma articulată și forma nearticulată este rezolvată numai cu ajutorul contextelor (un cumătru, și cumătru *acesta*) ; în cazul *om*, aglutinarea a avut ca efect o nouă silabare a cuvîntului : *o-mu* ; substantivul monosilabic *leu* a fost în schimb „dezarticulat“ : *le-u*, în care articolul -*u* care a absorbit semivocala corespunzătoare a cuvîntului, formează silaba singur, și ca atare, fonologic vorbind, nu mai avem de-a face cu o aglutinare ; în *iepure-le*, situația precedentă e și mai evidentă ; la plural, în schimb, în trei cazuri din patru articolul e aglutinat (cf. *oame-ni*, *iepu-ri*, *cume-tri*) și în unul singur el formează silabă aparte (*le-i*) ;

— la feminin, situația e oarecum inversă : articolul apare aglutinat, la singular, în trei din patru cazuri (cf. *vul-pea*, *feme-ia*, *ca-sa*) și formînd silabă aparte (sub raportul static al opoziției nearticulat — articulată) într-un singur caz (*stea-ua*) ; la plural, în toate cazurile *le* constituie silabă aparte : *vulpi-le*, *femei-le*, *case-le*, etc.).

În cazul genitiv — dativului, lucrurile par a se complica. În adevăr aci e de delimitat în primul rând, fonologic și morfologic, substantivul pe de o parte, articolul pe de alta. Față de : *unui om*, *unui leu*, *u* din omului și din leului pot fi interpretate : ca articol (cf. și nominativul), ca vocală de legătură (în cazul că articolul genitival e numai *-lui*), sau ca element component al substantivului (sub raportul istoric : cf. *omu-lu*) ; o situație similară la plural, cf. *oamen'* -*oameni* -*oamenilor*). La feminin : *vulpi*, *femei*, *casei* față de : unei *vulp'*, *femei*, *case*, vocala *i* este articol față de semivocală și semivocala *i* articol față de fonemul zero ; genitiv — dativul plural nu pune probleme speciale. Dar și-n acest caz, vom considera că ceea ce intră în compoziția silabei ultime a cuvântului este articol aglutinat (*vul-pi*), iar ceea ce formează silabă aparte nu constituie aglutinare (*fe-me-i*).

Trecînd de la numele comune la cele proprii, avem impresia că situațiile se definesc mai net. În adevăr, față de *Casa moldov(e)anului*, *Casa lui Moldovanu* prezintă articolul neaglutinat ; ne întrebăm dacă situația nu e identică, sau aproape, fonologic, și deosebită numai ortografic ? Oricum ar fi, ni se pare a reieși limpede că sub aspectul fonologic se poate vorbi de aglutinarea articolului doar în unele cazuri ; că în altele e vorba de o simplă impresie, înșelătoare, și care e datorită ortografiei (care o dată mai mult maschează adevăratul aspect al unor fenomene de limbă).

6. Dar să examinăm problema aglutinării și în celelalte limbi romanice.

Limba franceză are, pentru substantivele care încep cu o consoană, articolele m. *le*, f. *la*, pl. *les* ; iar pentru cuvintele începînd cu o vocală, sing. *l'*, pl. *les* (pronunțat *lez*).

În niște exemple ca *le garçon*, *la classe*, *les murs*, ortografierea lasă impresia că avem de-a face cu două unități ; dar acestea nu se deosebesc, în realitate, cu nimic de : *ciine-le* (cp. *văzîndu-le*) sau *stele-le*.

Cînd însă substantivul începe cu o vocală, aglutinarea este evidentă, sau aproape (din cauza ortografiei), cf. *l'homme*-lom, *l'eau* — lo, cazuri în care substantivul și articolul formează o singură silabă³ ; sau *les hommes* — le-zom, *les eaux* — le-zo, în care articolul apare... dezarticulat.

7. Și limba italiană cunoaște articolul elidat înaintea substantivelor masculine sau feminine care încep cu o vocală, cf. *l'amico* și *l'amica*, în care articolul de asemenea formează corp cu silaba inițială a substantivului : *la-mi-co* și *la-mi-ca*.

8. În spaniolă, *el hombre* se silabisește *e-lom-bre* iar *la amiga* se pronunță *la-mi-ga*, așadar cu dezarticularea sau aglutinarea articolului.

Reiese, din cele de mai sus, că aglutinarea articolului hotărît se produce nu numai în limba română ci, în anumite condiții, și în celelalte limbi romanice.

9. *Articolul nehotărît*, spuneam la început, nu numai că se așază înaintea substantivului în toate limbile romanice, dar el apare și în limba română separat de substantiv, în scris.

Se întîmplă aceasta și în pronunțare ?

Dacă înaintea substantivelor masculine care încep cu o consoană sau o semivocală articolul formează și în pronunțare silabă aparte de substantiv, cf.

³ În vechea franceză acest articol nici nu se scria despărțit de substantivul pe care-l determina, cf. *lan*, *lart*, *lom(m)e*, etc.

un-lup — *ũ lup*, *un iepure* — *ũ iepure*, înaintea unei vocale el se dezarticulează, pentru ca apoi consoana nazală să se aglutineze la silaba inițială a substantivului, cf. *un om* — *u-nom*.

La feminin, articol și substantiv se constituie în silabe deosebite și cu totul autonome: *o stea*, *o apă* etc. (La plural nu se pun nici un fel de probleme).

10. O situație asemănătoare prezintă și celelalte limbi romanice.

În franceză, la masculin și la feminin, la singular și la plural, articolul nehotărît se dezarticulează, — consoana nazală pe de o parte, *z*-ul pe de altă parte, trecînd în silaba inițială a substantivului începînd cu vocală, cf. *un homme* — *õe-nom*, *une eau* — *y-no*, *des hommes* — *de-zom*, *des eaux* — *de-zo*.

Și limbile italiană și spaniolă procedează la fel cu articolul lor nehotărît, cf. *un amico* — *u-na-mi-co*, span. *un arbol* — *u-nar-bol* etc.

În aceste cazuri aglutinarea e numai parțială, întrucît numai fonemul terminal al articolului, cel dezarticulat, se aglutinează la substantivul următor.

11. Altfel, fenomenul în cauză: dezarticulare și apoi aglutinare parțială, e frecvent și în alte contexte decît cel al articolului. În lanțul vorbirii, debordînd limitele stricte ale categoriilor morfologice, fonemele se regroupează după legile specifice articulării, cu dezarticulări și aglutinări ca cele văzute mai sus, cf. astfel *Cin-da găsi-teroarea a sări-tîn sus de bucurie*. — *I-lavai-tappris la nouvelle troi-zheures plus tôt*. — *E-lescuchaba co-natencion lo-sordenes del jefe*; etc.

12. *Concluzii*. — Aglutinarea articolului la substantivul care începe cu o vocală este un fenomen fonologic pe care ortografia îl maschează în general;

— ea este integrală (*carte+a* — *cartea*, *l'homme* — *lom*) sau parțială (*un om* — *u-nom*, *des hommes* — *de-zom*);

— aglutinarea în cauză nu reprezintă, cum s-a spus pînă acum, o particularitate a limbii române, ci ea se întîlnește și în celelalte limbi romanice. (Așadar încă un „mit“, la care trebuie să se renunțe);

— ortografierea articolului hotărît din limba română e fonologică și nu ține cont de datele morfologice (spre deosebire de celelalte limbi romanice). O aducere la numitorul comun și a românei ar fi cel puțin logică (cp. *omu(l)* dar *văzîndu-l* și nu: *văzîndul*).

АГГЛЮТИНАЦИЯ АРТИКЛЯ В РУМЫНСКОМ ЯЗЫКЕ И В ОСТАЛЬНЫХ РОМАНСКИХ ЯЗЫКАХ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Наряду с постпозицией, агглютинация артикля является типичным специфическим явлением румынского языка. Орфография, как и в целом ряде других случаев, маскирует явления устной речи. На самом деле, в *l'élève*, *l'amico*, *el hombre* выделение артикля и его отделение от существительного воспринимается только зрительно, для слуха он представляет единый корпус с существительным (см. *le-lev*, *la-mi-ko* *e-lom-bre*). В том же самом положении находится и неопределённый

торых случаях: ср. *un om* (u-nom), *un élève* (oẽ ne-lev).

артиклъ в романских языках, включая и румынский, хотя бы в неко-

Явление агглютинации (думаем, что это само собой разумеется) не свойственно только артиклю, а является распространённым явлением в фонетической фразе вообще: ср. *cînd a venit acasă* (kîn-da-ve-ni-ta-ka-să). Раздельное правописание артикля, его отделение от существительного это не что иное как дань общероманской орфографической традиции.

L'AGGLUTINATION DE L'ARTICLE EN ROUMAIN ET DANS LES AUTRES LANGUES ROMANES

(RÉSUMÉ)

A côté de la postposition, l'agglutination de l'article passe pour un phénomène typique du roumain. La vérité est qu'une fois de plus, l'orthographe masque les réalités de la langue orale. En effet, dans *l'élève*, *l'amico*, *el hombre*, l'article se distingue du nom seulement pour l'oeil, — pour l'oreille, il forme corps avec le substantif (cf. le-lev, la-mi-ko, e-lom-bre). L'article indéfini des langues romanes, le roumain y compris, se trouve dans une situation identique, dans certains cas du moins: cf. *un om*/u-nom, *un élève* (oẽ-ne-lev), etc. Mais le phénomène de l'agglutination, est-il encore besoin de le dire, ne se rencontre pas seulement dans les articles suivis d'un nom; dans la phrase phonologique en générale le phénomène en cause est très courant également (cf. kîn-da-ve-ni-ta-ka-să). Or, si les autres langues romanes séparent, dans le code écrit, l'article du nom, pourquoi le roumain continuerait-il à procéder autrement?

CUVINT STRAIN — CUVINT IMPRUMUTAT

DE

FRANCISC KIRÁLY

A considera că toate cuvintele înregistrate de dicționarele, glosarele, atlasele lingvistice ale unei limbi fac parte în aceeași măsură din lexicul idiomului respectiv este la fel de greșit ca și cum am accepta că dicționarele (glosarele, atlasele lingvistice etc.) înmănunchează totalitatea vocabulelor folosite într-o limbă sau alta. Operele lingvistice în discuție sînt totdeauna incomplete, fiind depășite de bogăția și complexitatea faptelor existente în limbă. În același timp, ele cuprind, în măsură mai mică, și elemente care de fapt nu se subordonează aceleiași limbi. Observația din urmă e valabilă mai ales în legătură cu lucrările care nu interpretează, ci înregistrează materialul lingvistic. Înregistrarea fidelă a cuvintelor pronunțate de subiecți, ca răspuns la întrebarea ancheta-torului, este o cerință de prim ordin în geografia lingvistică. Principiile întocmirii atlaselor lingvistice nu coincid însă cu cele ale redactării dicționarelor și, drept consecință, nici materialul cuprins în ele nu poate să coincidă în întregime. Vasile Breban, referindu-se la aceste probleme, afirmă, pe drept, că „pentru ca un cuvînt dintr-o limbă oarecare să poată fi considerat ca intrat într-un grai al limbii române, el trebuie să aibă o anumită vechime, să formeze o arie în graiul respectiv și să se fi adaptat la fonetismul lui. De aceea, cuvinte ca *cõmüvêş*, cu care s-a răspuns pentru „zidar“ în punctele 325 și 334 din ALR II, h. 220, *ostolós*, pentru „tîmplar“ în punctele 316 și 325, h. 222, nu vor fi cuprinse în dicționar. Ele sînt cuvinte maghiare, neadaptate la fonetismul limbii române. Înregistrarea lor în atlas este însă corectă, ea fiind în conformitate cu metoda și cu normele care stau la baza adunării materialului pentru hărțile lingvistice.”¹

Este interesant însă de observat că, în dicționarul său, L. Tamás înregistrează aceste forme (*ostolós* și *cõmüvêş*) drept cuvinte românești de origine maghiară (variante la *astăluş* și *chimişes*), citînd exact aceleași hărți și puncte cartografice ca și V. Breban. Părerile celor doi lingviști sînt cît se poate de clare și categorice. Totuși, care este adevărul? Sînt sau nu sînt aceste forme elemente componente ale lexicului limbii române? Formularea unui răspuns presupune o incursiune în problemele legate de teoria împrumutului.

¹ V. Breban, *Culegerea, studierea și includerea regionalismelor în Dicționarul limbii române*, în LR, XIII, 1964, nr. 4, p. 333.

Prima constatare care se impune este aceea că, poate, în nici un alt sector al lingvisticii terminologia tehnică, bazată pe metafore, nu este atât de imprecisă, nediferențiată, ca în cel al împrumutului. Neclaritatea în domeniul terminologiei constituie un obstacol evident în acest sector al lexicologiei. Termenii: *împrumut*, *preluare*, *trecere*, *mutare*, *cuvînt străin* etc. s-au impus în partea a doua a secolului trecut, aproape în același timp cu formarea lingvisticii ca știință, și polisemantismul lor, caracterul lor insuficient de tehnic i-a împiedicat să oglindească fidel progresele din lingvistică. Astfel, deși în lingvistica românească s-a acordat o atenție constantă cercetării cuvintelor de altă origine, termenii legați de împrumutul lingvistic cunos, uneori, o apropiere sinonimică nepermisă în terminologia tehnică. Aceasta este, printre altele, și cazul termenilor *împrumut* și *cuvînt străin*, care se concurează inutil în desemnarea aceluiași fenomen lingvistic: integrarea unui cuvînt de altă origine în lexicul românesc. Faptul că nu se face deosebirea necesară, existentă între acești termeni, reiese și din aceea că vorbim despre *influențele străine* care s-au exercitat asupra limbii române, înțelegînd prin aceasta cuvintele românești provenite din alte limbi. Așadar — lucru cît se poate de interesant —, în lingvistica română se folosește termenul de *străin*² prin care se marchează nu atît raportul unor cuvinte cu sistemele limbii române, cît mai ales sursa externă din care acestea provin. Este oare această situație un ecou întîrziat din epoca purismului, sau ea oglindește mai mult un fenomen de apărare, o stare de spirit față de multele influențe la care limba română, prin poziția sa geografică, a fost expusă de-a lungul timpurilor? Un răspuns categoric este greu de dat, deși se pare că faptele înclină să susțină a doua ipoteză. Cert este însă că, la nivelul actual al cercetărilor, nu se mai pot include toate elementele de altă origine în termeni cum sînt *cuvînt străin* sau *influență străină*.

Nu tot ce are o sursă externă în limba română este și element străin și, invers, nu toate elementele de altă origine de pe teritoriul lingvistic românesc sînt elemente componente ale compartimentelor limbii române! Acest principiu întemeiat pe realitatea însăși trebuie să fie respectat și în lucrările consacrate faptelor de interacțiune lingvistică. Este, credem, indiscutabil că nu pot fi așezate pe aceeași treaptă două fapte de limbă pe care practica lingvistică de toate zilele le diferențiază net din punct de vedere valoric, calitativ. Prin urmare, trei cuvinte, cum ar fi: *oraș*, *ceardaș* și *cômûvêș* nu pot beneficia de aceeași atenție și, implicit, de același calificativ, întrucît nici valoarea lor în realizarea comunicării nu este aceeași. Toate sînt „străine“, de originea maghiară, dar primele două sînt și *românești*, pe cînd al treilea este într-adevăr *străin*, străin limbii vorbitorilor ei. Dacă *oraș* are o răspîndire și o întrebuintare generală, dă naștere la derivate pe teren românesc, este adaptat din punct de vedere fonetic și gramatical, iar *ceardaș* se folosește în mod constant pentru a denumi un fapt cunoscut, dar necaracteristic românilor, termenul al treilea, *cômûvêș*, nici nu este cunoscut (s-a înregistrat în trei puncte anchetate: de două ori în nord-vestul țării și o dată, cu aspectul fonetic puțin schimbat: *cômûêș*, în ... părțile Ciucului), nici nu se modelează românei din punct de vedere fonetic și nici nu denuște

² I. Iordan, *Limba română contemporană*, București, 1954, p. 64.

o noțiune pentru care românii nu au termenul necesar. A considera că tot ce provine din surse externe este străin poate duce la subaprecierea forței creatoare a limbii române. Astfel, dacă ne-am orienta numai după originea părților componente, cuvîntul *fierăstrău* ar trebui considerat „străin“, pentru că atît radicalul, cît și sufixul sînt de origine maghiară. Realitatea este însă alta. Cuvîntul este românesc, format pe teren românesc din elemente împrumutate din maghiară³. Structura fonetică a cuvîntului (cu *e* sau *ie* și grupul consonantic *str*) demonstrează clar că nu avem un împrumut direct din magh. *fűrész* „scie“ (care a dat în mod normal *firiz*). Din cele prezentate mai sus, reiese, sperăm, destul de clar că dacă lingvistul are obligația de a înregistra fiecare fapt de limbă, tot atît de obligat este să respecte și să consemneze și diferența reală dintre ele. Lingvistica nu se poate mulțumi să „inventarieze“ pe același plan toate elementele obiectului său, ci, tot ca o cerință a științei, trebuie să prelucreze, să grupeză, să cîntărească materialul adunat⁴. Această diferență calitativă a elementelor de limbă trebuie să-și găsească o reflectare clară și în terminologia tehnică a domeniului respectiv.

În lingvistica românească o oarecare diferențiere s-a schițat doar în domeniul neologismelor. Cuvintele intrate mai nou în limbă și conformate cerințelor limbii române sînt considerate împrumuturi neologice, iar cele care nu îndeplinesc condițiile reclamate sînt incluse în categoria *barbarismelor*. Nici acest termen nu este fericit ales, dovadă faptul că a început să cadă în desuetudine. Se preferă sugerarea deosebiriilor prin *neologisme* și *...neologisme*⁵. Pentru cuvintele de altă origine din etapele mai vechi ale dezvoltării lexicului românesc nu s-a impus decît diferențierea: *general răspîndit* și *regionalism*, *provincialism*. Această distincție însă are în vedere aria de răspîndire a termenului. Regionalismul este un cuvînt românesc și nu un cuvînt străin! De exemplu: magh. *tokány* (<rom. *tocană*)⁶ este regionalism, a devenit cuvînt maghiar și nu se simte ca un element străin, intrus. În situație asemănătoare se găsește cuvîntul rom. *dărab* (<magh. *darab*), care e regionalism, dar e cuvînt devenit românesc. Pe de altă parte, cuvîntul *bûtioc* „cheville du pied“ (<magh. *bûtyök*) — folosit în cîteva localități aproape de granița vestică a țării — nu este termen românesc, ci un cuvînt maghiar de care uzează uneori bilingvii români. Prin urmare, nici termenul: *cuvînt străin*, nici cuvîntul *regional* nu ne ajută în redarea diferenței valorice a cuvintelor de altă origine. Folosirea termenului: „străin“ pentru a marca elementele de altă origine e inutil pentru că fiecare împrumut este de origine străină, iar regionalismul nu se referă în mod obligatoriu la un împrumut: *arină* este un cuvînt moștenit și totuși e regionalism în română. Faptul că majoritatea împrumuturilor sînt regionalisme nu ne îndreptățește să includem în această categorie și cuvintele care apar la anumiți vorbitori, dar nu respectă cerințele sistemelor limbii române (fonetic, morfologic etc.).

³ Theodor Hristea, *Probleme de etimologie*, București, 1968, p. 338—343.

⁴ Este adevărat că un cuvînt sau altul, o variantă sau alta a aceluiași cuvînt poate primi o valoare deosebită în cercetările etimologice, semantice etc., dar valoarea sa generală nu poate să fie alta decît cea pe care o cîștigă prin rolul îndeplinit în realizarea mesajului, a comunicării.

⁵ I. Iordan, *Neologisme și...neologisme*, în LR XI 1962, nr. 3, p. 283—291.

⁶ Bárczi Géza, *A magyar szókincs eredete*, Budapesta, 1951, p. 24; Fr. Király, *Etimologia și împrumuturile*, în LR, XVI, 1967, nr. 5, p. 409.

În etapa actuală a științei noastre, la nivelul cunoștințelor de azi în domeniul împrumuturilor se impune o operație de revizuire, de regrupare a termenilor consacrați într-o fază depășită a cercetărilor lingvistice. Terminologia trebuie să oglindească progresele investigațiilor și, la rândul ei, să asigure criterii precise de diferențiere și de sortare pentru masa cuvintelor de altă origine, care numai aparent formează un tot, compus din piese egale.

Se impune o grupare și o denumire separată a cuvintelor pătrunse din alte limbi, care s-au adaptat la sistemul fonetic și la cel morfologic, sînt folosite des, nu numai ocazional, dau naștere la derivate și nu mai sînt simțite de vorbitori ca fiind de altă origine. O a doua categorie o formează cuvintele de altă origine, care satisfac aproape aceleași criterii ca și cele din categoria precedentă, dar se folosesc numai pentru a denumi aspecte caracteristice poporului din a cărui limbă provin. În sfîrșit, a treia categorie cuprinde cuvinte care nu satisfac condițiile menționate mai sus: au foneme străine în corpul lor, nu corespund morfologic, se folosesc ocazional, iar subiectul, fără să fie specialist, le poate preciza cu ușurință originea. Plecînd de la *raportul* existent între cuvîntul de altă origine și sistemul limbii care-l preia, considerăm că specificul celor trei categorii de cuvinte s-ar putea reda prin termenii: *împrumut*, *citat lexical*, *cuvînt străin*. Deci termenul *străin* va indica insuficienta integrare fonetică, morfologică etc. a cuvîntului de altă origine, *poziția sa străină față de cerințele limbii române* și nu *originea străină* a cuvîntului (ceea ce nu spune nimic pentru că împrumuturile nici nu pot fi decît „străine”, de altă origine)⁷. Ca fiecare grupare, clasificare, și cea propusă de noi are o doză de arbitrar, de subiectivism, dar altfel nici nu e posibilă o sistematizare pentru că, de fapt, fiecare cuvînt este egal numai cu sine însuși, nu coincide sub toate aspectele cu nici un alt cuvînt. Astfel, sînt unele cuvinte care se află la hotarul dintre cuvînt împrumutat și cuvînt străin, formînd un fel de grup de trecere. Cuprinderea unor asemenea termeni într-o categorie sau alta comportă numeroase dificultăți. Un termen tehnic care să denumească aceste cuvinte din zona de trecere nu există, iar încercarea unei delimitări stricte s-ar asemana cu dorința de a împrejmui un teren pe nisipurile mișcătoare.

Gruparea cuvintelor de altă origine în categoriile: *cuvînt împrumutat*, *citat lexical*, *cuvînt străin* nu cunoaște un singur criteriu general valabil. Delimitarea lor devine posibilă numai datorită împletirii mai multor criterii care au însă o valoare inegală. De exemplu criteriul răspîndirii termenului este destul de relativ. Este indiscutabil că termenul trebuie să formeze o arie de răspîndire, dar aceasta poate să fie mai largă sau mai restrînsă. Acest criteriu are o

⁷ În lingvistica germană pentru a marca diferența valorică a cuvintelor de altă origine, raportul lor diferit cu noul sistem cu care au venit în contact (împrumut-cuvînt străin), se folosesc chiar mai multe cuvinte: *Lehnwort*, *Entlehnung*, *Lehngut*, *Fremdwort* etc. Lingviștii maghiari folosesc termenul de *jövenényszó* pentru *împrumut* și *idegen szó* pentru *cuvînt străin*. Mai rar, pentru prima categorie de cuvinte, pentru împrumuturi, se folosește și denumirea de *meghonosodottsó* „cuvînt împămîntenit”, dar, avînd o slabă frecvență, nu s-a impus ca termen tehnic, cf. Lőrincz Ienő, *Iővevényyszó vagy hőlcsőnszó?* în MNY, LXIV, p. 86—88. (În secolul trecut, Eder Iőzsef Károly a folosit, pentru a denumi cuvîntul *străin*, termenul *bitang* „bastard”, apud Mallay Károly, *Iővevényyszó kutatások 1945-től 1957-ig*, în MNY, LIV, 1958, p. 147).

valabilitate mai mare în structurarea categoriilor: *termen dialectal* — *termen comun* și mai puțin în: *împrumut* — *cuvînt străin* (vezi observațiile la rom. *arină*)⁸. Nici criteriul morfologic nu poate garanta total dreptul cuvîntului la denumirea de împrumut. După cum arată U. Weinreich⁹, este posibil ca un enunț să conțină unele elemente care aparțin altei limbi decît restul părților alcătuitoare. Aceste elemente transplantate intră în mod obligatoriu în anumite raporturi gramaticale, dar prin aceasta nu devin încă împrumuturi, ci forme hibride: radical străin și flective românești: *bûl'öcuri* „cheville du pied”, *zöüdsiguri* „legume” etc. Se pare că cel mai sigur criteriu, fără să se renunțe la contribuția celor discutate mai sus, este cel fonetic, mai bine zis cel fonologic.¹⁰ Este un lucru cunoscut că trăsătura cea mai frapantă a unei limbi este pronunțarea, felul sunetelor sale.¹¹ Un *ö*, *ü*, *a* (*â*) etc. (la care se pot adăuga variantele lor lungi: *ő*, *ű* etc.) „demască” imediat pentru vorbitorul român proveniența externă a unui cuvînt sau a altuia. Atunci cînd în partea materială a cuvîntului nu apar foneme necunoscute limbii care preia, rolul criteriului fonetic scade simțitor și apare pe primul plan criteriul geografiei lincvistice, morfologiei, derivării etc. Aici criteriul *formal* (fonetic) este suplinat de criteriul *funcțional* (frecvența, răspîndirea), ele ajungînd, în alte cazuri, să se îmbine. Astfel, dacă împrumutarea lui *mai* (<magh. *máj* „foie”), *meșter* (<magh. *mester* „maître”) sau *ham* (<magh. *hám* „harnais”) nu ridică aproape nici o problemă sub aspectul adaptării fonetice (componentele fiind interpretate drept foneme românești), în alte cazuri șirul fonemelor poate solocita substanțial procesul de modelare fonetică: *vizitiu* (<magh. *vezető* „cocher”), *hîrciog* (<magh. *hórcsög* „hamster”), *ciumurlui* (<magh. *csömörleni* „avoir des nausées”) etc. Adaptarea fonetică servește fapte mai numeroase pentru istoria limbii decît adaptarea morfologică sau cuvîntele străine. Desprins de sistemul vechi, cuvîntul străin devine o unitate izolată și, astfel, expusă acțiunilor față de care nu se mai poate apăra.¹² Rezistența sa are un grad sporit sub aspect fonetic, dar în același timp și sistemul fonetic al limbii române este mai puțin deschis elementelor străine, ceea ce duce la un lanț de transformări, cu trepte succesive: de la eliminarea unui fonem străin pînă la adaptarea totală a cuvîntului (inclusiv, fără să fie absolut obligatorie, supunerea cuvîntului la transformările fonetice ale graiurilor românești, mai apropiate sau mai îndepărtate de locul pătrunderii lor).¹³ Menținerea unui fonem străin, caracteristic limbii-sursă,

⁸ Interesant este însă de observat că acest criteriu al circulației apare absolutizat la un lingvist maghiar de seamă. Horger Antal în *A jövevényyszó fogalma*, în MNY XXXVI, 1940, p. 125—127, consideră că împrumutul este termenul ajuns în limba comună, iar cuvîntul străin este un element străin mai puțin răspîndit sau un regionalism. Exagerarea a dus în acest caz, după cum ușor se poate constata, la suprapunerea termenului *regionalism* cu acel de *cuvînt străin*.

⁹ Cf. U. Weinreich, *Languages in Contact*, ed. a V-a, Haga, 1967, p. 6—7.

¹⁰ Bárczi Géza, *A magyar szókincs eredete*, p. 26.

¹¹ T. Elwert, *Das Zweisprachige Individuum. Ein Selbstzeugnis*, Mainz, 1960 (citat după Maria Iliescu, *Pe marginea unor lucrări recente despre bilingvism*, în SCL XV 1964, p. 250. Recunoaștem un străin nu după gramatica de care se folosește, ci după învelișul sonor al cuvîntelor sale.

¹² L. Balázs, *Bilingvismul în comuna Suatu*, Cluj, 1964 (manuscris), p. 39 și urm.

¹³ Cf. R. Todoran, *Despre un fenomen fonetic românesc dialectal: ă protonic > a*, în SCL, V, 1954, nr. 1, p. 63—85.

este un semn evident al cuvîntului străin.¹⁴ Includerea cuvintelor cu fonem străin între împrumuturile unei limbi este o uniformizare a valorilor, infirmată de realitate. Iată cîteva astfel de cuvinte străine și variante incluse în dicționarul lui L. Tamás :

asztalos > ostoloș „menuisier“ ;
 befőlt > befőut „compote“ ;
 bűrvágó (lit. bőrvágó) > bűrvagău „alêne“ ;
 bűtök > bűtiöc „cheville du pied“ ;
 cukorborsó > fűcorborşóu „petits pois“ ;
 főispán > fősșpan, fősșpan „préfet“ ;
 gyöngytyúk > d'önt'uc „pintade“ ;
 gyöngyvirág > gyöngy virag [sic !] „muguet“ ;
 jégverem > jegverem „glacière“ ;
 kötélverő > cötelvereu „cordier“ ;
 köldök > toidöc, cöüdöc „étançon de la charrue de bois“ ;
 öszvér > özver „mulet“ ;
 sövény > süvien „perchis“ ;
 szeplős > seplöș „plein de son“ ;
 törpe > törpe „nain“ ;
 útköző > útcáz iău „gâche“
 vőfély > vőfiu, vőűfiu „garçon d'honneur“ etc.

Subsumarea acestor cuvinte categoriei de *împrumut* dezvăluie o altă confuzie frecventă în domeniul cercetării relațiilor lingvistice: se pune semn de egalitate între proces și rezultat, între *împrumutare* și *împrumut*. *Împrumutul* este punctul final, rezultat, încheierea procesului în cazul unui cuvînt. Dacă procesul începe, dar nu parcurge toate etapele necesare și, din cauze diferite, se întrerupe, ne găsim în fața unui *cuvînt străin* și nu a unui *împrumut*. Cu alte cuvinte, *fiecare împrumut a fost cîndva străin, dar nu fiecare cuvînt străin ajunge împrumut*.¹⁵ Cuvîntul de altă origine, în prima etapă a existenței sale pe teren românesc, este, în raport cu sistemul limbii noi, un cuvînt *străin*, un „împrumut“ individual beneficiind de contribuția a două sisteme prin bilingvul care-l folosește. Cuvîntul străin devine împrumut cînd *se supune cerințelor limbii* în care a ajuns și *iese din sfera restrînsă a unui grup limitat de bilingvi*. Faptul că astfel de cuvinte ajung în dicționarele consacrate împrumuturilor se explică nu numai prin aceea că hotarul dintre împrumut și cuvîntul străin e destul de labil, ci mai ales prin aceea că nu se respectă suficient deosebirea dintre „împrumuturile“ individuale, fapte de „parole“, și împrumuturile colective, fapte de „langue“. Așa cum remarcă L. Gáldi, fără această diferențiere și *Fata pădurii*, înregistrat la un subiect bilingv, ar trebui inclus între elementele împrumutate de limba maghiară din română.¹⁶ Unele din cuvintele

¹⁴ Desigur, în afara cazului cînd limba sau graiul care împrumută cuvîntul n-a împrumutat cumva, prin alte zeci de împrumuturi, și fonemul respectiv. Dar, după cum se știe, ö, ő, ü, ű, ó etc. sînt substituite de vorbitorii limbii române monolingvi.

¹⁵ Bárczi, Géza, *A magyar szókincs eredete*, p. 24.

¹⁶ Gáldi László, *A szlavisztikai jövevényszó kutatás néhány problémája*, în *A Magyar Tudományos Akadémia Tudományos Közleményei*, Budapest, XII, 1958, p. 159.

înşirate mai sus sînt trecute ca variante la cuvîntul titlu din dicţionar, de ex. : *fűspan*, *fűspan* la *fişpan* „préfet“, dar „nu întodeauna asemănarea sau identitatea cu etimonul justifică includerea formei printr-o variantă. Forme vechi sau regionale, total neadaptate sistemului românesc şi preluate de indivizi izolaţi de la vorbitorii unei limbi străine cu care au venit nemijlocit în contact, nu pot fi luate în considerare. De exemplu, *asztalos* (pronunţat exact ca în limba maghiară de unii ardeleni), deşi utilizat sporadic, nu va figura ca variantă la *astăluş*, căci nu este, în esenţă, o formă românească”.¹⁷ L. Tamás consideră, după cum arată şi exemplele de mai sus, că şi cuvintele sau variantele lor total neadaptate, dar înregistrate, în atlas (!), chiar şi o singură dată, sînt elemente româneşti. Se pare însă că nici L. Tamás nu este întru totul convins de argumentele sale, pentru că nu este consecvent în includerea cuvintelor străine din atlasele româneşti în dicţionarul său. Iată cîteva din aceste forme netransferate de el din atlas în dicţionar :

gombostű > *gomboştű*,¹⁸ — *tűuri* „épingle”, (ALR, S.N, vol. II, h. 523)
takarodj > *tocorod* „marche !” (ALR, S.N, vol. III, h. 666) ;

téglaégető > *tőéigloéigető*, pluralul lui *teigloéigetű*
 „briquetier” preluat şi de L. Tamás (ALR, S.N, II, h. 515).

zöldség > *zöldşiguri*, pluralia tantum, „légume” (ALR, S.N, I, h. 186)
 etc.

În preluarea unui cuvînt se pot distinge două faze¹⁹ :

a. *cuvîntul de altă origine* ajunge în vorbirea bilingvilor şi devine *cuvînt străin* (formă hibridă, de tipul : *zöldşiguri*).

b. *Cuvîntul străin* devine *împrumut* prin adaptarea sa totală de către vorbitorul *monolingv* sau *bilingv pasiv*.²⁰

Aceste două etape cu rezultate diferite arată că trebuie separate faptele de bilingvism de cele datorate molingvilor. Bilingvul nu trece neapărat dincolo de faza cuvîntului străin, el nu operează cu substituţia de sunete, nu exclude din vorbirea sa sunetele *străine*²¹, deoarece pentru el nici nu sînt străine. Bun cunoscător al ambelor limbi, el mînuieşte aproape cu egală uşurinţă mijloacele de exprimare caracteristice celor două limbi şi nu este obligat să transforme, să modeleze cuvîntul străin. Pentru el pronunţarea lor aşa cum le aude nu prezintă nici o greutate, avînd o bază de articulaţie obişnuită şi cu formarea sunetelor străine limbii materne. Bilingvismul este terenul pe care încolţeşte împrumutul, dar roadele apar numai în perioada finală, prin contribuţia mono-

¹⁷ Lidia Sfîrlea, *Variantele cuvintelor în Dicţionarul limbii române*, în LR, XIII, 1964 nr. 3, p. 323.

¹⁸ O dovadă în plus că aceste forme aparţin bilingvilor este şi faptul că subiectul a răspuns prima dată cu un cuvînt românesc : *acuş* şi pe urmă s-a „corectat” *gomboştű-tűuri*.

¹⁹ Vezi precizarea lui Fogarasi Miklós la lucrarea lui Gáldi L., *A szlávistikai jövevényszó-kutatás...*, p. 146.

²⁰ Avem în vedere tot timpul contactul lingvistic direct şi bilingvismul popular (cf. Balázs L., *Bilingvismul...*, capít. *Etapete bilingvismului*).

²¹ Zoe Hauptova, *A szlovák nyelv magyar jövevényszavainak néhány problémája*, în MNY LVI, p. 172—181. Autoarea accentuează că termenii care menţin fonemele maghiare *ö, ő*, necunoscute limbii slovace, nu sînt împrumuturi, ci cuvinte străine.

lingvismului. Aspectul fonetic al formelor folosite de bilingvi, prin contactul acestora cu limba-sursă, este mereu reimprimat, reimprospătat în memoria vorbitorilor și nu are capacitatea de desprindere spre a evolua altfel decât în cadrul sistemului care-l ține sub presiune.

În cazul bilingvilor nu avem a face cu o încadrare a termenului de altă origine, ci cu o includere momentană care își poate avea obârșia în comoditatea vorbitorului sau, pur și simplu, în faptul că „nu-i vine în minte” în clipa respectivă termenul românesc necesar. Într-o asemenea situație, pentru a ieși din impas și a continua dialogul, vorbitorul recurge la un „sinonim” din limba „a doua”, cunoscută de el destul de bine. Cuvintele străine sînt rezultatul unor situații de moment, soluții individuale cu existență efemeră. Nu întîmplător majoritatea lor se bucură de o singură sau, în cel mai bun caz, de două-trei atestări. De exemplu :

aprojóság > *áproiosag*²² „menu bétail”
aprólék > *áprolec* „abats”
apróság > *aproşág* „menus objets”
aranyér > *áranier* „hemorroïdes”
bandagazda > *bándă-găzdă* „chef berger”
basszamelelkit > *basamalérchi* (juron trivial)
becsinált > *bécinalt* „fricassée de poulet”
bolthajtás > *bolghăitási* „cintre”
csücsülj le! > *ciuciulé* „accroupistoi”
divat > *dívot* „mode”
fiákeros > *fiácăruş* „cocher de fiacre”
gyakorlat > *ghiocorlát* „exercice (militaire)”
hagyatéék > *hoghiotéc* „succession”
hátgerinc > *hótgherint* „échine”
ideges > *idegheş* „nerveux”
izület > *izuléti* „mauvaise odeur”
kegyelem > *chégelem* „petié”
közvetítő > *chiozvetitéu* „courtier”
kultúr csoport > *culturcioport* „ensemble artistique”
mérnök > *mirnoc* „ingenieur”
peckes > *pêţcheş* „rengorgé”
ragályos > *rogáfoş* „contagieux”
szivbajos > *sívbaioş* „épilepsie”
szurkos vason > *súrcoş vason* „toile cirée”
takaros > *tócoroş* „aux joues rouges”
teremtete > *teremteté* „morbleu”
újesztendő > *uiestendieu*²³ „le nouvel an” etc.

²² De fapt, forma înregistrată în ALR, SN IV, II., h 361 este *áprōuīōuság*, pe care L. Tamás o „simplifică” în *áproiosag*, cu accentul pe prima vocală, și o trece drept cuvînt titlu în dicționar, deși subiectul de la pct. 325 precizează: „Așa se spune ungurește”.

²³ Subiectul bilingv indică perechea „sinonimică” „*uīestedīēu* sau *ánu nou*” observația preluată și în dicționarul lui L. Tamás, cf. p. 827.

După cum se poate observa, aceste cuvinte cuprind fonetisme străine mai puține decît cele din seria precedentă, totuși nu se pot încadra în categoria împrumuturilor. Aceasta nu numai din cauza *frecvenței lor cu totul reduse*, ci și datorită faptului că nu satisfac nici alte cerințe ale limbii române. De exemplu : accentuarea unora este improprie românei²⁴: *áproiosag*, *áranier*, *bécinalt* etc., unele din formele înșirate aici și redată printr-o notare simplificată apar în pronunțare cu fonetisme stridente pentru română : *sivbaiaș* este de fapt *sivbaiaș*, deci *a* și nu *á*, *áproiosag* apare în realitate ca *óprōiōusāg*, deci cu *ó*, *ōu* și nu *á* și *o*, *rogaioș* ca *rógāiōs*, adică o formă hibridă mai mult decît probantă pentru trecerea bilingvului de la un sistem la altul, întrucît dezvoltă atît accentul maghiar (pe prima silabă), cît și cel românesc (pe silaba a doua). Tot împotriva încadrării lor între împrumuturi vorbesc și cuvintele : *bándă-gazdă*, *súrcoș vason* (de fapt două cuvinte !), care, prin așezarea determinantului în mod obligatoriu înaintea determinantului (nu din cauze de ordin afectiv), oglindesc o particularitate caracteristică limbii maghiare.

Bilingvul amestecă în vorbirea sa cuvinte din limba maternă și din limba vecină, așa încît se poate afirma că nu cuvîntul trece dintr-un sistem în altul, ci vorbitorul pendulează între două sisteme. Monolingvul selectează, încadrează cuvîntul străin în limba sa maternă. El efectuează saltul *calitativ* în procesul împrumutării, transformînd unele cuvinte *străine* în *împrumuturi*.

Schimările fonetice esențiale intervin în momentul trecerii cuvîntului de la bilingvi pe teritoriul monolingvilor. Acum etimonul nu-și mai poate exercita atracția pe planul formei și, în același timp, baza de articulație a monolingvilor impune filtrarea particularităților din cuvîntul străin. Astfel se explică și faptul că în ținuturile cu bilingvi mai mulți se exercită, pe lîngă cea lexicală, și o *interferență fonetică*, bilingvul preluînd elemente articulatorii din limba-sursă. În alte locuri interferența se concretizează pe plan lexical și nu se cunoaște *interferența fonetică*²⁵. Bilingvul, capabil să formeze oricare din sunetele celor două limbi, așează problemele fonetice pe ultimul plan, iar unilingvul este constrîns să inverseze ordinea și să acorde o atenție sporită laturii fonetice a cuvîntului. Termenii de altă origine pătrund mai repede în zona bilingvilor, dar nu lasă aceleași rădăcini ca și cele care ajung dincolo de aceste ținuturi. Neadaptarea sub aspectul formei duce la evitarea folosirii lor. În același timp, cele adaptate total în afara ariei bilingvismului, deși s-au impus mai greu, se răspîndesc și se mențin : ele sînt cuvinte românești, împrumuturi din maghiară și nu cuvinte străine. Dăm numai cîteva din cele care azi în nord-vest nu mai circulă, deși, cîndva, au pătruns pe aici : *alcătui*, *belsug*, *bîlci*, *heleșteu*, *hoit*, *meleag*, *raită*, *viclean*, *vizitiu* etc. În locul unora dintre acestea, se folosesc tot cuvinte de origine maghiară *hamiș* pentru *viclean*, *cociș* pentru *vizitiu*²⁶ etc., dar ele n-au mai putut influența situația cuvintelor din regiunile monolingve, unde împrumuturile s-au amestecat și s-au confundat cu restul vocabularului.

²⁴ Vezi I. Iordan, *op. cit.*, p. 158—159.

²⁵ U. Weinreich, *Language...*, p. 56.

²⁶ V. Breban, *Influența maghiară...*, în CL, III, 1958, p. 223.

În unele cazuri apare clar procesul de traducere realizat de bilingv. Observând că unul din elementele cuvîntului (cuvînt compus în maghiară) există și în română, el operează substituirea unei părți întregi din cuvîntul maghiar:

királybiró > *craibirău* „prefet des Szekler“
kiskarácsony > *chișcrăciun*²⁷ „le jour de l'an“
mestergerenda > *meștergrindă* „solive“ etc.

În delimitarea împrumutului de cuvîntul străin nu trebuie subapreciată nici reacția subiectului vorbitor față de fenomenul lingvistic²⁸. Foarte des, mai cu seamă în timpul anchetei dialectale, subiectul ține să precizeze și originea cuvîntului, mai ales atunci cînd ar dori să răspundă cu un termen românesc, dar nu și-l poate aminti, deși „îl are pe limbă“, și se simte obligat să folosească un cuvînt din limba a doua, pe care o cunoaște. Desigur că nu în toate cazurile precizările făcute corespund cu situația reală. Astfel despre un cuvînt ca *vezătiu* (= *vizitiu*) subiectul spune că e din germană, în realitate e de origine maghiară (< *vezető*). Dar aici important este nu originea maghiară sau germană a cuvîntului, ci faptul că subiectul îl simte de altă natură decît restul cuvintelor cu care operează. Lăsăm să urmeze acum cîteva din mulțimea observațiilor de acest fel: la întrebarea indirectă pentru *mașină de secerat* subiectul nu găsește cuvîntul românesc necesar și spune „după vorba ungurească: *orotógép*²⁹“ (< *aratógép*); pentru *otic* se indică *estică*, dar „cuvîntul *estică* e unguresc³⁰“ (< *esztike*); pentru grîu de calitate înția: grâu *élsőrendű* „învățat de la mașiniști care erau toți maghiari³¹“ (< *elsőrendű*); *lăcrămioara* „ungurește se zice d' 'on' d'“ *virag*³² (< *gyöngyvirág*); pentru trifoi: „*luheri* e spus după ungurime“, „cred că *luheri* e cuvînt unguresc“, „*luhără* zic ungurii³³“ (< *lóhere*); pentru *ziar*: „*uîșag* i se spune după ungurie³⁴“ (< *újság*) etc. Pe unele din aceste cuvinte, pe care vorbitorii le simt străine, neintegrate, L. Tamás le înregistrează drept împrumuturi (*estică*, *gyöngyvirág*) etc., pe celelalte, deși nu se deosebesc prin nimic (vezi și părerile subiecților), le omite (*orotógép*, *élsőrendű* etc.). După această analiză a unor cazuri concrete, găsim întemeiată observația lui C. Poghir, care spune că în dicționarul lui Tamás „... se atribuie limbii române nu numai cuvinte care apar doar în unele graiuri ardelenesti, dar și cuvinte existente numai în vorbirea bilingvilor

²⁷ În legătură cu etimologia lui *crăciun*, cf. Al. Graur, *Cronica limbii în „România literară“*, anul III, 1970, nr. 2.

²⁸ B. C a z a c u, *Despre reacția subiectului vorbitor față de fenomenul lingvistic*, în *Studii de dialectologie română*, București, 1966, p. 41—56. Teofil Teaha, *Observații asupra interpretării faptelor de limbă de către subiectul vorbitor într-o anchetă dialectală*, în LR, XVII, 1968, nr. 2, p. 155—161.

²⁹ ALR, S.N. I, h. 57, pct. 325.

³⁰ ALR, S.N. I, h. 23, pct. 172.

³¹ ALR, S.N. I, h. 84, pct. 334.

³² ALR, S.N. III, h. 641, pct. 325.

³³ ALR, S.N. I, h. 139, pct. 235, 249, 260.

³⁴ ALR, S.N. IV, h. 926, pct. 260.

româno-maghiari³⁵. Prin urmare nu trebuie să credem că numai printre neologisme sînt cuvinte străine (*Neologisme* și ... *neologisme*), ci și printre cuvintele vechi ele există în număr destul de mare (împrumuturi și ... „împrumuturi”). Nu trebuie, deci, să confundăm neologismul cu termenul străin și nici cuvîntul străin mai vechi cu împrumutul, deși cuvintele vechi, firește, sînt mai bine reprezentate în categoria împrumuturilor.

Între cuvînt străin și împrumut nu există hotar precis, nu există un criteriu absolut pentru gruparea lor. Chiar cel fonetic, deosebit de eficient, reclamă uneori corelarea sa cu celelalte criterii, mai ales cu acela al răspîndirii. Operația este necesară în primul rînd atunci cînd un cuvînt de altă origine vine aproape fără schimbări fonetice pentru că seamănă foarte mult cu un cuvînt *potențial* sau *real* din limba primitoare³⁶. Un cuvînt străin, dacă reușește să se bucure de o circulație mai mare, — ceea ce asigură și integrarea sa fonetică, morfologică etc. — poate trece în categoria împrumuturilor. Cuvîntul de altă origine străbate un drum lung de la completa *neadaptare* pînă la adaptarea totală, pînă la integrarea sa în noua limbă.

O categorie de cuvinte, care formează oarecum tranziția între cuvintele străine și împrumuturi, este cea a *citadelor lexicale*³⁷. Componentele acestei categorii sînt cuvinte cu o circulație mai limitată decît cele din limba comună, dar mai cunoscute decît regionalismele. Denumesc, în cazul nostru, realități caracteristice maghiarilor, dar, datorită conviețuirii îndelungate, sînt cunoscute și de români. Unele, din domeniul administrației și al relațiilor oficiale, datorită limbii oficiale a epocii, s-au răspîndit destul de mult. Străbătînd și în operele literare, ca istorisme, ele ajung să fie cunoscute destul de bine, dar sînt folosite numai atunci cînd se evocă vremuri și fapte din trecut. Altele se referă la obiecte, folosite de maghiari în anumite domenii, care, cu trecerea obiectului și la vecini, au ajuns în limba română și denumesc un fel, un tip anumit de instrument, obiect, obicei etc. Ele se folosesc, se citează pentru a ilustra, a sugera — și prin originea cuvîntului — că e vorba de un lucru cunoscut, dar caracteristic în primul rînd, dacă nu exclusiv, maghiarilor, de proveniență maghiară etc.

alispán > *alișpan* „sous-préfet“

báró > *barău* „baron“

biró > *birău* „maire de la commune“

csángó > *ceangău* „payson hongrois vivant dans la Moldavie, dans la Bucovine“

³⁵ C. Poghirc, *Probleme actuale ale etimologiei românești*, în LR, XVII, 1968, nr. 1, p. 20, nota 14. Această nediferențiere din lucrarea lui Tamás surprinde cu atît mai mult, cu cît încă în secolul trecut S. Mîndrescu aplică deja criteriul valoric în gruparea elementelor de altă origine. Cf. S. Mîndrescu, *Elemente ungurești în limba română*, București, 1892; Asbóth Oszkár, *Az oláh nyelvében átment magyar szók*, în NyK, XXVII, 1897, p. 325—448. Și M. Seche, apreciind lucrarea în ansamblu, consideră că una din scăderile dicționarului este aceea că înregistrează „serii întregi de elemente neadaptate, înregistrate la românii din Ungaria sau la ungurii din România” (*Schifă de istorie a lexicografiei române*, vol. II, București, 1969, p. 276).

³⁶ Cf. U. Weinreich, *Language*, p. 48.

³⁷ L. P. Krysin, în *Inojazyčnije slova v sovremennom ruškom jazyke*, Moscova, 1968, p. 46 și urm. numește aceste elemente lexicale: *cuvînte exotice*.

csikós > *cicăuș* „gardien de haras”
dolmány > *dulman* „dolman”
fillér > *filer* „centième partie d'une couronne (ou d'un florin)”
őispán > *fișpan* „préfet”
forint (*florint*) > *forint*, (*florint*) „florin”
gróf > *grof* „comte”
gulyás > *gulaș* „goulash”
hadnagy > *hotnog* „lieutenant”
huszár > *husar* „hussard”
lángos > *langoș* „sorte de galette”
pálinka > *pălincă*³⁸ „eau-de-vie”
paprikás > *papricaș* „fricassée de poulet à la hongroise”
számadó > *sămădău* „régisseur”
székely > *săcui* „Sicule”
szolgabíró > *solgăbirău* „juge des nobles”
vármegye > *varmeghie* „comitat”.

Nici aceste cuvinte nu au o răspîndire egală: *birău*, *grof*, *sămădău*, sînt mai bine cunoscute, *cicăuș*, *dulman* mai puțin, *varmeghie*, *solgăbirău*, *alișpan* erau mai cunoscute în trecut, *gulaș*, *popricaș*, *langoș* sînt răspîndite și azi. Unele dintre ele, prin forța lucrurilor, sînt mai legate de evenimentele din trecut și dispar treptat, reapărînd uneori în operele literare pentru a sugera epoca, locul desfășurării acțiunii (vezi *birău*³⁹, *dolman*, *filer* la T. Popovici în *Setea*).

Citatele lexicale nu se abat de la cerințele fonetice satisfăcute de împrumuturi. Ele diferă doar în privința răspîndirii și, mai ales, prin frecvența lor limitată ceea ce se datorează apariției rare a noțiunilor, obiectelor pe care le exprimă. Iată, în opoziție, cîteva cuvinte străine, regionalisme, citate lexicale, și împrumuturi general răspîndite“

a/bătioc	b/aldămaș	c/ceardaș	d/belșug
cotelvereu	beteșug	husar	lacăt
özver	feredeu	langoș	pildă
sivobaios	musai	papricaș	șoim
törpe	șamfă	varmeghie	viteaz

Contactul nemijlocit între popoare și limbi generează procesul de împrumutare bilaterală, iar rezultatul, în funcție de etapele parcurse din proces, poate să fie: *cuvînt străin*, *regionalism*, *citat lexical*, *cuvînt general răspîndit*. Pentru știința limbii fiecare cuvînt prezintă interes, dar tocmai știința nu se poate mulțumi să opereze cu un material inform. Gruparea, clasificarea faptelor este un pas important de la descriere la interpretare, la cunoașterea cît mai adîncă

³⁸ În ținuturile mai îndepărtate de regiunea contactului lingvistic direct, *pălincă* înseamnă; o țuică foarte tare, o țuică fiartă de două ori (după obiceiul maghiarilor).

³⁹ De remarcat că un astfel de cuvînt, cînd pătrunde într-o operă literară, poate să ajungă, prin lectura operei, în lexicul pasiv al mai multor vorbitori decît atunci cînd avea o existență reală.

a situației reale din limbă, unde elementele se întrepătrund, dar nu se află toate pe aceeași treaptă. Delimitarea lor este anevoioasă, dar necesară, chiar dacă cerințele de ordin metodologic marchează, uneori, mai clar hotarul — în realitate mai puțin categoric — dintre faptele supuse analizei.

О РАЗГРАНИЧЕНИИ ИНОЯЗЫЧНЫХ И ЗАИМСТВОВАННЫХ СЛОВ.

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Рассматривая слова венгерского происхождения в румынском языке, автор статьи настаивает на необходимости выделения в особую группу тех слов, которые приспособились к его фонетической и морфологической системе, употребляются часто, имеют производные элементы и не ощущаются говорящими как «чужие». Другую категорию образуют те слова иноязычного происхождения, которые не удовлетворяют перечисленных выше условий: они имеют не свойственные румынскому языку фонемы, не освоены морфологически, употребляются occasionally, а говорящие легко устанавливают их происхождение.

Исходя из соотношения, которое наблюдается между словами другого происхождения и системой языка, в которой они употребляются, автор считает, что специфику указанных выше категорий слов можно передавать при помощи следующих терминов: а. заимствованные слова, б. иноязычные слова.

MOT ÉTRANGER — MOT EMPRUNTÉ

(RÉSUMÉ)

En s'appuyant sur l'examen des mots d'origine hongroise de la langue roumaine, l'auteur considère qu'il est nécessaire de grouper séparément, tout en leur donnant une dénomination propre, les mots qui, provenant d'autres langues, se sont adaptés au nouveau système phonétique et au nouveau système morphologique, qui sont employés fréquemment et non pas occasionnellement, à partir desquels on forme des dérivés et qui ne sont plus ressentis par les sujets parlants comme ayant une origine étrangère. Un second groupe est formé par les mots qui, ayant une origine étrangère, ne satisfont pas aux conditions

mentionnées ci-dessus : ils comprennent des phonèmes étrangers dans leur chaîne phonétique, ils ne correspondent pas au système morphologique de la langue qui les a empruntés, ils sont employés accidentellement et le sujet parlant, même lorsqu'il n'est pas un spécialiste, peut préciser facilement leur origine.

En tenant compte du *rapport existant entre le mot qui a une origine étrangère et le système de la langue* qui l'a emprunté, on considère que le spécifique des deux catégories de mots pourrait être exprimé par les termes suivants : a) emprunt b) mot étranger.

CU PRIVIRE LA APLICAREA METODEI SUBSTITUȚIEI ÎN CERCETAREA SINONIMELOR

DE

MARIN BUCĂ

În ultimii ani se observă o tendință din ce în ce mai accentuată de a aplica metoda substituției în cercetarea sinonimelor. Această tendință se explică, în primul rând, prin încercarea de a găsi criterii precise de stabilire a relațiilor de sinonimie dintre unitățile lexice¹. În același timp, ea este rezultatul fenomenului general de extindere a metodelor structuraliste, considerate mai riguroase și mai obiective decât cele tradiționale, în domeniul cercetărilor semasiologice².

Fiecare metodă structuralistă capătă, în funcție de domeniul concret în care este aplicată, un anumit specific, fiind legată de un cerc deosebit de probleme. În cele ce urmează ne propunem să examinăm problemele fundamentale pe care le ridică aplicarea metodei substituției în studierea sinonimelor.

1. Posibilitățile și limitele metodei substituției

Implicarea metodei substituției în cercetarea sinonimiei reprezintă o încercare de a găsi un criteriu riguros și obiectiv de precizare a particularităților acestui fenomen. Avantajele ce i se atribuie substituției necesită, însă, unele precizări. Ca metodă de cercetare, substituția înlocuiește procedeul mult mai greu de strângere a materialului lingvistic care să cuprindă elementele ce ne interesează. Dacă, de exemplu, vrem să dezvăluim particularitățile sinonimelor *sofie* și *nevastă*, atunci putem proceda în două feluri:

1. să strângem un număr mare de contexte care să cuprindă aceste două unități lexice și să le comparăm între ele;

¹ Cf. St. Ullmann, *The Principles of Semantics*, Glasgow, 1957, p. 108; N. O. Volkova, *Несколько замечаний о проблеме синонима*, «Ученые записки I-го МГПИИЯ им. Мориса Тореза», т. 29, 1965, p.; A. I. Rozentap, *К проблеме синонимического ряда на материале английского языка*, «Доклады на научных конференциях», т. I, вып. 2, Ярославль, 1962, p. 279.

² Metoda substituției, ca și alte metode considerate astăzi structuraliste, a fost folosită de mult timp în analiza lingvistică, dar a fost fundamentată teoretic numai în cadrul lingvisticii structurale. Cf. I. Coteanu, *Comutarea și substituția*, în „Elementele de lingvistică generală”, București, Editura științifică, 1967 p. 25—26

2. să găsim un singur context sau un număr restrâns de contexte, din care să obținem, prin substituirea elementelor ale căror particularități ne interesează, un număr mai mare de contexte și să facem observații asupra lor.

Fără îndoială, ultimul procedeu (substituția) facilitează cercetarea particularităților elementelor limbii. Această facilitare este sporită și de faptul că, prin substituție, unitățile lingvistice sînt puse în vecinătăți contextuale identice și, în felul acesta, observațiile asupra comportamentului lor capătă un caracter mai obiectiv. Cu toate acestea, substituția nu este și nu poate fi o metodă absolut obiectivă. Înlocuind într-un enunț oarecare unul din componentele sale, obținem un alt enunț și sîntem puși, astfel, în situația de a ne pronunța în privința valorii enunțului inițial și a celui obținut prin operația de înlocuire.

Acest aspect l-a determinat pe L. Antal să conteste valabilitatea metodei substituției în cercetarea sinonimelor. Referindu-se la faptul că B. Mates include procedeul substituției în însăși definiția sinonimelor, considerînd că două expresii sînt sinonime într-un limbaj *L* dacă și numai dacă pot fi substituite reciproc, în fiecare propoziție din *L*, fără a altera valoarea propoziției, L. Antal afirmă că în acest caz avem a face cu o tautologie, care ar consta în următoarele:

1. două cuvinte sînt sinonime dacă pot fi înlocuite unul cu altul în aceeași propoziție, fără a-i altera semnificația;

2. singura garanție că semnificația propoziției după înlocuirea unui cuvînt cu altul rămîne aceeași este presupunerea că cuvintele înlocuite sînt sinonime³.

V. A. Zvegînțev face, de asemenea, observația că substituția se bazează pe criteriul tradițional (semantic), întrucît ea presupune constatarea schimbărilor de ordin semantic și stilistic determinate de înlocuirea cuvintelor⁴.

Observațiile formulate de L. Antal și V. A. Zvegînțev sînt, fără îndoială, întemeiate. Substituția nu anulează și nu poate anula așa-numitul criteriu tradițional (semantic) folosit pentru stabilirea relațiilor de sinonimie dintre cuvinte. Înlăturînd acest criteriu la nivelul cuvintelor, sîntem nevoiți să-l introducem în discuție la nivelul propozițiilor (acest aspect este sesizat nu numai de L. Antal, ci și de V. A. Zvegînțev). De aici nu trebuie să tragem concluzia că aplicarea metodei substituției în cercetarea sinonimelor nu-și are rostul. Laturile pozitive ale acestei metode, pe care le-am semnalat ceva mai sus, justifică pe deplin folosirea ei în cercetările semasiologice.

Rămîne însă un aspect al substituției care pune sub semnul întrebării caracterul ei obiectiv. Ne referim aici la faptul că, substituind cuvintele într-un context dat, trebuie să ne pronunțăm asupra rezultatelor substituirii, iar propriul „simț al limbii” ne poate induce în eroare. Ieșirea din acest impas poate fi găsită în folosirea metodei anchetelor. Datele obținute pe această cale ne permit să asigurăm obiectivitatea necesară în aprecierea contextelor obținute prin aplicarea metodei substituției.

³ L. Antal, *Notes on Truth, Meaning, and Synonymy*, „Linguistics”, 1965, Nr. 15, p. 26

⁴ V. A. Zvegînțev, *Замечания о лексической синонимии*, «Вопросы теории и истории языка», Издательство ЛГУ, 1963, p. 129.

Metoda substituției, completată cu metoda anchetelor, a fost aplicată de noi asupra enunțului „Am văzut-o pe soția ta”. În acest enunț am înlocuit succesiv cuvintele *soția* și *ta* prin elementele cu care ele se află în corelație (*nevastă* și *dumneavoastră*), obținând astfel următoarele contexte :

1. Am văzut-o pe *soția ta*.
2. Am văzut-o pe *nevasta ta*.
3. Am văzut-o pe *soția dumneavoastră*.
4. Am văzut-o pe *nevasta dumneavoastră*.

Asupra acestor enunțuri am aplicat, în continuare, metoda anchetelor. Persoanele anchetate au apreciat că toate cele patru propoziții au conținut semantic identic dar că numai trei dintre ele sînt posibile în vorbirea corectă românească. Întrebuințarea propozițiilor posibile este diferită, depinzînd de următorii factori :

1. de relațiile dintre interlocutori ;
2. de starea socială și de vîrstă interlocutorilor ;
3. de împrejurările concrete în care are loc comunicarea.

Factorii enumerați pot acționa fiecare în parte sau împreună.

Propoziția „Am văzut-o pe *nevasta ta*” poate fi folosită, conform datelor anchetei, într-o discuție degajată dintre două persoane aflate în relații apropiate și între care conveniențele sociale nu joacă un rol prea mare. Această propoziție poate fi folosită, de asemenea, și dacă sînt de față alte persoane cu care conlocuitorii sînt în aceeași raporturi.

Propoziția „Am văzut-o pe *soția ta*” trădează faptul că interlocutorii fac parte din aceeași categorie socială și sînt aproximativ de aceeași vîrstă, dar se află în relații nu prea apropiate. Folosirea acestei variante poate fi determinată și de faptul că sînt de față persoane a căror prezență impune folosirea unui limbaj mai puțin familiar.

Propoziția „Am văzut-o pe *soția dumneavoastră*” este folosită de conlocuitori din categorii sociale diferite sau care nu se cunosc bine. Această propoziție se folosește, de asemenea, în împrejurări oficiale.

Folosirea propoziției „Am văzut-o pe *nevasta dumneavoastră*” este imposibilă din cauza dezacordului stilistic dintre cuvintele *nevastă* și *dumneavoastră*.

Analiza întreprinsă ne îndreptățește să afirmăm că metoda substituției, completată cu metoda anchetelor, poate da rezultate pozitive în cercetarea particularităților sinonimelor.

2. Metoda substituției în lumina dicotomiei „limbă – vorbire“

După cum am văzut mai sus, aplicarea metodei substituției în delimitarea și precizarea specificului fenomenului de sinonimie presupune efectuarea unor observații asupra întrebunțării cuvintelor sinonimice în *vorbire*, adică în actele concrete de întrebunțare. Din acest punct de vedere, folosirea substituției este pe deplin îndreptățită. Această afirmație se bazează pe principiul general conform căruia analiza elementelor *limbii* poate fi completă numai dacă se ține seama și de felul cum se manifestă ele în *vorbire*, pentru că numai atunci

cînd sînt folosite în *vorfire* elementele *limbii* își dezvăluie pe deplin particularitățile determinate de locul pe care ele îl ocupă în sistemul respectiv.

Păstrînd în discuție distincția dintre *limbă* și *vorfire*, trebuie să remarcăm caracterul complex al raporturilor dintre aceste fenomene. *Limba* nu există în afara *vorbirii* decît ca o abstracție, iar *vorfirea* este realizarea *limbii*. Pentru reliefaarea acestor raporturi complexe A. I. Smirnițki se folosea, cîndva, de o comparație plastică, spunînd că *limba* se extrage din *vorfire*, la fel cum metalul se extrage din minereu.

Natura dialectică a raporturilor dintre *limbă* și *vorfire* pune și mai pregnant în evidență necesitatea ca în analiza diferitelor fapte de limbă să ținem seama și de felul cum se manifestă ele în *vorfire*. În același timp, trebuie să facem precizarea că *vorfirea* nu reproduce întotdeauna fidel raporturile existente între diferite elemente la nivelul sistemului *limbii*. În numeroase cazuri, aceste elemente pot contracta trăsături noi, care nu le sînt specifice decît în cazurile concrete de întrebuințare.

Interpretarea corectă a fenomenelor discutate mai sus are o importanță principală pentru înțelegerea justă a rolului și locului substituției în cercetarea sinonimiei. Prezentarea acestor fenomene într-o lumină deformată nu poate să ne ducă, bineînțeles, decît la concluzii false. Astfel, D'Alambert considera că în *vorfire* nu putem găsi situații în care sinonimele ar putea fi substituite: „Nu există două cuvinte care să poată fi sinonime în adevăratul sens al cuvîntului, adică asemenea cuvinte care în toate cazurile să poată fi substituite unul cu altul fără schimbarea sensului întregului”⁵. G. O. Vinokur susținea, de asemenea, că întrebuințarea sinonimelor în *vorfire* schimbă în mod radical raporturile dintre ele: „Sinonimul rămîne sinonim atît timp cît se află în dicționar. Dar în contextul *limbii vii* (subl. n. -M.B) nu se poate găsi nici o situație în care să ne fie indiferent cum spunem: конь sau лошадь (cal), ребенок sau дитя (copil), дорога sau путь (drum, cale) ș.a.m.d.”⁶

Concepțiile lui D'Alambert și G. O. Vinokur conțin, după cum se poate ușor remarca, o serie de elemente comune. Comună este, de pildă, afirmația că, în *vorfire*, nu există situații în care întrebuințarea unui cuvînt în locul altuia să nu atragă după sine modificări ale contextului respectiv. Comună este, de asemenea, interpretarea sinonimelor ca unități lexicale cu sensuri absolut identice. Între cele două concepții poate fi sesizată însă o deosebire principală în tratarea sinonimiei prin prisma raporturilor dintre *limbă* și *vorfire*. Dînd prioritate, în relația *limbă-vorfire*, primului fenomen, G. O. Vinokur admite existența sinonimiei (=identității) în *limbă*, dar neagă existența ei în *vorfire* (*limba vie*). D'Alambert, dimpotrivă, situează, în prim plan, *vorfirea* și, negînd existența identității în întrebuințarea cuvintelor în *vorfire*, ajunge, în mod logic, la negarea sinonimiei (identității) și în *limbă*.

Spre deosebire de D'Alambert și G. O. Vinokur, care, așa cum am văzut, neagă posibilitatea de a substitui sinonimele în *vorfire*, absolutizînd cazurile

⁵ Apud V. K. Arhangelskaia, *Равнозначные синонимы немецкого языка*, «Ученые записки I-го МГПИИЯ», т. XVI, 1958, p. 143.

⁶ G. O. Vinokur, *Проблема культуры речи*, «Русский язык в советской школе», 1929, № 5, p. 85.

de neidentitate în întrebuintarea cuvintelor sinonimice, alți autori ajung, în esență, la aceeași concluzie prin absolutizarea cazurilor de identitate în întrebuintarea unor cuvinte care în planul limbii nu sînt sinonime.

O asemenea poziție este adoptată, de pildă, de M. F. Palevskaia : „Posibilitatea înlocuirii unui cuvînt cu altul, în condițiile unui anumit context, nu este, desigur, o dovadă a sinonimiei lor. De regulă, fiecare noțiune specifică poate fi înlocuită printr-o noțiune generică, fără a schimba sensul esențial al enunțului. În același timp, este pe deplin evident că cuvintele care denumesc noțiuni specifice și generice nu sînt sinonime. Posibilitatea înlocuirii cuvintelor care nu sînt sinonime se observă foarte des, întrucît pentru necesitățile înțelegerii reciproce deseori este suficient numai ceea ce este comun, apropiat în sensurile cuvintelor, indiferent dacă ele sînt sau nu sinonime“.⁷

Pe o poziție asemănătoare se situează și A. I. Uemov. Acesta relevă faptul că în vorbire se creează situații în care pot fi substituite reciproc cuvinte îndepărtate din punct de vedere semantic : „De exemplu, în propoziția *El a cumpărat mere* cuvîntul *mere* poate fi înlocuit cu cuvîntul *fructe* : *El a cumpărat fructe*. Pe de altă parte, dacă vrem să concretizăm ideea exprimată, noi putem să înlocuim cuvîntul *fructe* cu alt cuvînt sau cu denumirea altor fructe“.⁸

Dacă M. F. Palevskaia și A. I. Uemov se limitează, în exemplificările lor, la cuvintele ce exprimă noțiuni generice și noțiuni specifice, A. P. Evghenieva lărgeste cu mult sfera cuvintelor care pot fi substituite în vorbire, susținînd că substituția sinonimelor este un caz particular al substituției unui număr însemnat de unități lexicale : „Posibilitatea desemnării unui obiect sau fenomen din realitate sau a unei însușiri, acțiuni prin cuvinte diferite nu este o particularitate exclusivă, proprie numai sinonimelor. Mult mai des, în fluxul vorbirii, „se înlocuiesc“ unul pe altul cuvintele care desemnează noțiuni diferite, dar corelate cu un anumit obiect, o anumită însușire sau acțiune“.⁹

Observațiile emise de D'Alambert, G. O. Vinokur, M. F. Palevskaia și A. P. Evghenieva în legătură cu substituția sinonimelor ne duc la concluzia că, în vorbire, raporturile existente între cuvinte pot fi esențial modificate. Aceste modificări pot căpăta două aspecte principale : pe de o parte, cuvintele sinonimice nu întotdeauna pot fi substituite în vorbire, deși exprimă aceeași noțiune, iar pe de altă parte, substituția poate fi caracteristică pentru cuvintele ce exprimă noțiuni diferite.

Aspectele semnalate arată cît se poate de pregnant necesitatea ca în tratarea problemei substituției să fie avute mereu în vedere relațiile dintre *limbă* și *vorbire*. Aceasta înseamnă că sinonimia cuvintelor trebuie stabilită, în primul rînd, la nivelul *limbii*, observațiile asupra întrebuintării acestora în *vorbire* urmînd să precizeze trăsăturile lor caracteristice.

⁷ M. F. Palevskaia, *Синонимы в русском языке*, Москва, издательство «Просвещение», 1964, p. 15.

⁸ A. I. Уемов, *Проблема синонима и современная логика*, «Логикограмматические очерки», Москва, Издательство «Высшая школа», 1961, p. 28—29.

⁹ A. P. Evghenieva, *Проект словаря синонимов*, Москва, Издательство «Советская энциклопедия», 1964, p. 10.

3. Controversele în jurul posibilității de substituie reciprocă în același context sau în contexte apropiate a cuvintelor sinonimice

De cele mai multe ori, termenul *substituție* este întrebuințat, în lucrările de sinonimologie¹⁰, nu în sensul de metodă, ci în acela de însușire a cuvintelor sinonimice de a se întrebuința unele în locul altora. Deși între aceste două accepțiuni ale termenului *substituție* există o strînsă legătură, delimitarea lor se impune cu necesitate. În cele ce urmează termenul *substituție* va fi folosit în accepțiunea de însușire.

Am arătat mai sus (secțiunile 1, 2) că aplicarea metodei substituției în cercetarea sinonimelor ridică o serie întreagă de probleme și este foarte controversată. Nu mai puțin controversată este și problema însușirii sinonimelor de a se substitui reciproc în același context sau în contexte apropiate. Se poate spune chiar că, în această privință, diversitatea punctelor de vedere este mult mai largă.

În mulțimea de considerații cu privire la sinonime și substituție pot fi distinse patru lucrări de poziție fundamentale:

1. Sinonime sînt considerate numai cuvintele care se pot substitui reciproc în orice enunț, fără cea mai mică modificare a conținutului său obiectiv și afectiv.

2. Sinonimele nu pot fi substituite în unul și același enunț, pentru că ele nu sînt cuvinte absolut identice.

3. Sinonime sînt atît cuvintele care se pot substitui reciproc fără cea mai mică modificare a conținutului semantic și a coloraturii stilistice și afective a enunțului, cît și cele care determină, prin substituie, unele modificări, legate de trăsăturile lor diferențiale (nuanțele semantice, stilistice și afective).

4. Sinonime sînt cuvintele care pot fi substituite, în anumite condiții, într-un număr limitat de contexte.

Această încercare de sistematizare nu cuprinde bineînțeles, toate opiniile exprimate în legătură cu raporturile dintre sinonimie și substituție. Între cele patru moduri de a aborda aceste relații, pe care le-am surprins în clasificarea propusă, există o gamă întreagă de poziții intermediare.

Substituția absolută, fără cea mai mică modificare (de ordin semantic, stilistic sau afectiv) a enunțului este considerată drept trăsătură definitorie, esențială a sinonimelor în lucrările lui B. Mates¹¹, A. Church¹², St. Ullmann¹³, G. O. Nagy¹⁴, L. A. Bulahovski¹⁵ și V. K. Favorin¹⁶. La toți acești autori atrage

¹⁰ Folosirea acestui termen este impusă de amploarea deosebită pe care a luat-o, în ultimii ani, studiarea diverselor aspecte ale sinonimiei.

¹¹ B. Mates, *Synonymy*, „Meaning and Interpretation”, Los Angeles, 1950, p. 119

¹² A. Church, Din „Introducerea în logica matematică”, în „Logică și filozofie”, Materialismul dialectic și științele moderne, Vol. XI, București, Editura poplitică, 1969, p. 150

¹³ St. Ullmann, *Précis de sémantique française*, Bern, 1959, p. 180

¹⁴ G. O. Nagy, *The Functions of Lexemes and Synonymy: The Bases of a Linguistically Oriented Dictionary of Synonyms*, „Acta linguistica”, Tomus XVI, Fasciculus 1—2, p. 5

¹⁵ L. A. Bulahovski, *Введение в языкознание*, Ч. II, Москва, Учпедгиз 1953, p. 38

¹⁶ V. K. Favorin, *Синонимы в русском языке*, Свердловское книжное издательство, 1953, p. 20.

atenția faptul că substituția este inclusă nemișlocit în definiția sinonimelor, fiind criteriul fundamental de stabilire a sferei acestei categorii de cuvinte. Precizăm, de asemenea, că în categoria sinonimelor autorii citați includ, explicit sau implicit, numai cuvintele identice din punct de vedere semantic, stilistic și afectiv. Această precizare ne permite să sesizăm faptul că între circumscrierea fenomenului sinonimiei la sfera cuvintelor identice sub aspect semantic, stilistic și afectiv și considerarea substituției absolute ca trăsătură definitorie a sinonimelor este o legătură logică.

Mulți autori consideră însă că unitățile lexicale identice din punct de vedere semantic, stilistic și afectiv nu intră în sfera sinonimiei¹⁷, ceea ce îi duce la concluzia că substituția nu este și nu poate fi socotită drept o trăsătură a sinonimelor. Această concepție este împărtășită, printre alții, de V. N. Kliueva¹⁸, L. N. Sarkisova¹⁹ și M. V. Friedman²⁰, după părerea cărora sinonimele se deosebesc între ele prin diferite nuanțe care determină specificul de întrebuințare al fiecărui cuvânt dintr-o anumită serie sinonimică și, prin urmare, înlocuirea unui cuvânt cu sinonimele sale nu este posibilă pentru că ea vine în contradicție cu ceea ce este esențial în sinonime — trăsăturile lor diferențiale.

Este interesant de menționat că circumscrierea sferei sinonimiei la categoria cuvintelor care se deosebesc prin diferite nuanțe (semantice, stilistice sau afective) nu duce, în mod necesar, la negarea însușirii acestora de a se substitui reciproc. N. M. Sanski, de pildă, deși consideră că unitățile seriilor sinonimice se deosebesc prin diferite nuanțe, susține că trăsătura lor principală o constituie posibilitatea de a se substitui reciproc: „... sinonimele, denumind unul și același obiect, întotdeauna diferă prin ceva. Totuși, aceste deosebiri presupun obligatoriu comunitatea denominativă (rus. номинативная общность) care determină însușirea principală a sinonimelor — posibilitatea de substituție în anumite contexte a unui cuvânt cu altul²¹.”

Dacă la N. M. Șanski posibilitatea de substituție a sinonimelor este dedusă din identitatea valorii lor denotative, la V. A. Sirotina ea este argumentată prin existența unui nucleu semantic comun: „Prezența în cuvinte a unui nucleu semantic comun este trăsătura cea mai importantă a sinonimelor. Consecința faptului că diferite cuvinte coincid în sensurile lor este posibilitatea înlocuirii reciproce a sinonimelor în contexte identice sau aproape identice²².”

¹⁷ Problema categoriilor de cuvinte care intră în sfera sinonimiei este discutată de noi în următoarele lucrări: *Cu privire la sinonime*, LR, 1956, Nr. 1; *Sinonimia și variațiile formeii cuvintului*, AUT, vol. VI, 1968; *Probleme ale sinonimiei lexicale* (Rezumatul tezei de doctorat), Timișoara, 1969.

¹⁸ V. N. Kliueva, *Краткий словарь синонимов русского языка*, Москва, 1961, p. 3.

¹⁹ L. N. Sarkisova, *К вопросу о понимании сущности синонимов как явления языка*, «Ученые записки Таганрогского педагогического института», Выпуск 1, 1959, p. 46.

²⁰ M. V. Friedman, *О месте синонимии в процессе преподавания русского языка иностранцам*, «Принципы научного анализа языка», Издательство ВПП и АОН при ЦК КПСС, 1959, p. 133.

²¹ N. M. Șanski, *Лексикология современного русского языка*, Москва, Издательство «Просвещение», 1964, p. 53.

²² V. A. Sirotina, *Лексическая синонимика в русском языке*, Издательство Львовского университета, 1960, p. 3—4.

Din prezentarea opiniilor lui B. Mates, A. Church, St. Ullmann, G.O. Nagy, L. A. Bulahovski, V. K. Friedman, N. M. Șanski și V. A. Sirotina reiese că controversele în jurul însușirii sinonimelor de a putea fi reciproc înlocuite în unul și același context sau în contexte apropiate sînt generate, în primul rînd, de categoriile de cuvinte pe care autorii respectivi le includ în sfera sinonimiei, iar în al doilea rînd, de importanța care se acordă fie trăsăturilor diferențiale, fie elementelor comune ale sinonimelor.

Astfel, o parte dintre autorii care conferă substituției calitatea de trăsătură definitorie a sinonimelor (B. Mates, A. Church, St. Ullmann ș.a.) includ în categoria sinonimelor numai cuvintele absolut identice din punct de vedere semantic, stilistic și afectiv. În același timp, lingviștii care neagă posibilitatea de substituire reciprocă a sinonimelor fie că contestă existența în limbă a cuvintelor identice (V. N. Kliueva), fie că admit existența lor, dar nu le includ în categoria sinonimelor (M. V. Friedman).

Includerea în sfera sinonimiei a cuvintelor cu note diferențiale nu implică, însă, în mod necesar, negarea substituției ca însușire a sinonimelor. După cum am văzut, N. M. Șanski și V. A. Sirotina, deși acceptă că sinonimele nu sînt cuvinte absolut identice, susțin totuși că ele sînt unități substituibile fie datorită faptului că au același denotat (N. M. Șanski), fie pentru că au un nucleu semantic comun (V. A. Sirotina).

Așadar, în diversitatea concepțiilor cu privire la sinonimie și substituție pot fi sesizate următoarele aspecte :

1. Relațiile ce se stabilesc între sinonimie și substituție depind, în primul rînd, de felul cum sînt interpretate raporturile de sinonimie : ca raporturi de identitate absolută (din punct de vedere semantic, stilistic și afectiv) sau ca raporturi de identitate relativă. Astfel, între B. Mates, A. Church, St. Ullmann, pe de o parte, și V. N. Kliueva, L. N. Sarkisova, pe de altă parte, deosebirea constă în aceea că primii condiționează substituția de identitatea absolută a sinonimelor, iar ultimii neagă posibilitatea de substituire fie pentru că nu recunosc existența cuvintelor identice, fie pentru că nu le includ în categoria sinonimelor.

2. Între V. N. Kliueva, L. N. Sarkisova, M. V. Friedman, pe de o parte, și V. A. Sirotina, N. M. Sanski, pe de altă parte, deosebirea nu constă în definirea sinonimelor (toți acești autori recunosc că sinonimele se caracterizează prin trăsături diferențiale de ordin semantic, stilistic și afectiv), ci în faptul că primii pun accentul pe trăsăturile diferențiale ale sinonimelor, iar ultimii — pe latura lor comună (comunitatea denominativă sau nucleul semantic comun).

3. Concepțiile lui B. Mates, A. Church, St. Ullmann, pe de o parte, și ale lui N. M. Sanski și V. A. Sirotina, pe de altă parte, au comun faptul că substituției i se atribuie calitatea de trăsătură definitorie a sinonimelor, dar acestea sînt interpretate în mod diferit : pentru B. Mates, A. Church și St. Ullmann sinonimele sînt cuvinte absolut identice, iar pentru N. M. Sanski și V. A. Sirotina sinonimele sînt cuvinte care se caracterizează atît printr-o latură comună, cît și prin trăsături diferențiale.

Diversitatea opiniilor cu privire la însușirea sinonimelor de a se substitui reciproc este sporită de încercările de a rezolva controversele discutate de noi mai sus.

O notă de originalitate este introdusă, de pildă, în problema relațiilor dintre sinonimie și substituție de către L. A. Novikov²³. Afirmînd că funcția principală a sinonimelor o constituie înlocuirea reciprocă, autorul deosebește, în continuare, două tipuri de substituție: *substituție completă* (rus. полное замещение) și *substituție incompletă* (rus. неполное замещение). Substituția completă este caracteristică, în primul rînd, cuvintelor identice, dar poate fi și o însușire a cuvintelor care se deosebesc prin anumite nuanțe semantice, dacă are loc fenomenul de neutralizare a trăsăturilor diferențiale. Concretizînd și, în același timp, lărgind conținutul noțiunii de substituție, L. A. Novikov aruncă o punte de legătură între concepțiile referitoare la sinonimie și substituție deja discutate, rezolvînd controversele generate de includerea în sfera sinonimiei a unor categorii de cuvinte diferite.

Dar substituția, așa cum am mai subliniat, își are adversari și adepți și printre lingviștii care consideră că sfera sinonimiei se circumscrie la aceeași categorie de cuvinte și anume aceea a cuvintelor ce prezintă, pe lîngă o serie de elemente comune, și anumite trăsături diferențiale. Adversarii substituției susțin, și nu fără a avea, cel puțin în parte, dreptate, că latura esențială a sinonimelor o reprezintă trăsăturile diferențiale care guvernează întrebuintarea cuvintelor sinonimice, în timp ce, pentru adepții substituției, latura esențială a sinonimelor este reprezentată de elementele identității.

I. D. Apresian încearcă să găsească o ieșire din impasul provocat de această controversă, limitînd sfera sinonimiei la cuvintele ale căror trăsături diferențiale se pot neutraliza în anumite poziții: „În măsura în care nuanțele sensurilor nu se realizează în toate cazurile de întrebuintare a cuvîntului dat, adică în măsura în care există contexte în care ele nu se realizează, apare posibilitatea substituirii reciproce parțiale a sinonimelor. Întrucît nuanța de sens este o mărime semantică, se poate vorbi despre o substituție reciprocă parțială numai sub aspect semantic. Deosebirile emoționale, expresive și stilistice dintre sinonime, care nu afectează identitatea semantică, pot să se mențină²⁴. Acest punct de vedere este împărtășit, de asemenea, de către D. N. Șmeliov²⁵ și L. D. Blank²⁶.

Punctele de vedere exprimate de L. A. Novikov și I. D. Apresian rezolvă, după părerea noastră, în mod satisfăcător controversele în jurul însușirii sinonimelor de a se substitui reciproc. Substituției i se conferă definitiv calitatea de trăsătură fundamentală a sinonimelor. Acestor puncte de vedere nu li se

²³ L. A. Novikov, *Синонимические функции слов*, «Русский язык в школе», 1968, № 1, p. 11.

²⁴ I. D. Apresian, *Проблема синонима*, «Вопросы языкознания», 1957, № 6, p. 86.

²⁵ D. N. Smeliov, *Очерки по семасиологии русского языка*, Москва, Издательство «Просвещение», 1964, p. 141.

²⁶ L. D. Blank, *К вопросу о синонимах в английском языке*, «Вопросы языка и литературы», Выпуск 111, Издательство ИМО, Москва, 1963, p. 49.

poate reproșa nici faptul că ar limita fenomenul de sinonimie la o anumită categorie de cuvinte, nici faptul că ar neglija importanța trăsăturilor diferențiale.

4. Substituția și distribuția. Tipurile de substituție

Pînă acum, problema substituției a fost discutată numai din punctul de vedere al elementelor de natură paradigmatică (elementele comune și trăsăturile diferențiale). A ne opri aici înseamnă a lăsa la o parte un aspect tot atît de important ca și cel paradigmatic și anume posibilitatea realizării substituției din punctul de vedere al relațiilor sintagmatice specifice cuvintelor.

Luarea în considerare a acestui aspect este absolut necesară pentru că locul fiecărui cuvînt în sistemul lexical al limbii este determinat nu numai de relațiile sale paradigmatic, ci și de cele sintagmatice (de cuvintele cu care el poate intra în îmbinări nemijlocite, precum și de construcțiile sintactice în care poate fi folosit).

Întrebuințarea unui cuvînt în anumite construcții sintactice și posibilitățile lui de a se îmbina cu anumite cuvinte sînt determinate de conținutul său semantic. De aici reiese că gradului de asemănare semantică a sinonimelor îi corespunde un anumit grad de asemănare a valenței lor sintactice și lexicale. Această interdependență poate fi formulată în felul următor: *cu cît două sau mai multe cuvinte sînt mai apropiate din punct de vedere semantic, cu atît este mai mare asemănarea valenței lor sintactice și lexicale.*

Interdependența amintită aduce aspecte noi în problema substituției: identitatea valenței sintactice și lexicale apare acum ca o condiție esențială a posibilității de realizare a substituției. Așadar, posibilitatea de substituție a sinonimelor depinde nu numai de identitatea lor semantică, ci și de identitatea distribuției lor sintactice și lexicale. Această dependență se manifestă sub două aspecte:

1. cu cît identitatea sinonimelor este mai mare, cu atît este mai mare numărul de contexte în care poate fi realizată substituția;
2. cu cît identitatea sinonimelor este mai mare, cu atît substituția lor este mai perfectă (deosebiriile dintre enunțurile obținute în urma înlocuirii acestor cuvinte devin insensizabile).

Substituția are, deci, două aspecte: numărul de contexte în care se poate realiza și gradul în care ea se realizează în fiecare context în parte. În funcție de aceste două aspecte pot fi distinse patru tipuri de substituție:

1. substituție totală,
2. substituție parțială,
3. substituție absolută,
4. substituție relativă.

Prin *substituție totală* înțelegem posibilitatea sinonimelor de a se înlocui reciproc în orice context, iar prin *substituție parțială* — limitarea acestei posibilități la un număr oarecare de contexte. Substituția totală și substituția parțială sînt condiționate de gradul de suprapunere a distribuțiilor sinonimelor.

Termenii *substituție absolută* și *substituție relativă* reflectă un alt aspect și anume efectul la care duce înlocuirea unui cuvînt cu altul într-un anumit context. Substituția absolută se realizează atunci cînd între enunțurile obținute prin înlocuirea unui cuvînt cu altul nu există deosebiri sesizabile de ordin semantic, stilistic sau afectiv; substituția relativă, se înțelege de la sine, presupune deosebiri de ordin semantic, stilistic sau afectiv între enunțurile obținute prin înlocuirea unui cuvînt cu altul, aceste deosebiri fiind determinate de trăsăturile diferențiale specifice cuvintelor respective.

Între tipurile de substituție surprinse în clasificarea de mai sus există relații foarte strînse. Astfel, *substituția totală* este, de cele mai multe ori, și *substituție absolută* (ea se realizează într-un număr nelimitat de contexte, fără a implica, de obicei, modificări în conținutul lor semantic, stilistic sau afectiv), iar *substituția parțială* este, în majoritatea cazurilor, și *substituție relativă* (se realizează într-un număr limitat de contexte, iar înlocuirea unui cuvînt cu altul duce la modificări de ordin semantic, stilistic sau afectiv). *Substituția parțială* poate fi însă și *absolută* (se realizează într-un număr limitat de contexte, dar, uneori, datorită neutralizării trăsăturilor diferențiale, nu determină modificări în contextele respective).

Diferitele tipuri de substituție sînt caracteristice unor categorii de cuvinte care nu se suprapun. Astfel, substituția totală și absolută este o trăsătură definitorie a cuvintelor complet identice din punct de vedere semantic, stilistic și afectiv, iar substituția parțială și relativă caracterizează cuvintele care se deosebesc prin diferite nuanțe. Substituția absolută poate caracteriza și o parte din cuvintele din ultima categorie și anume acelea ale căror trăsături deosebitoare sînt neesențiale și, prin urmare, se pot neutraliza într-un număr mai mic sau mai mare de contexte.

Așadar, diferitele tipuri de substituție sînt caracteristice pentru categorii diferite de cuvinte și implicarea substituției în definiția sinonimelor impune, în mod necesar, precizarea categoriei (sau categoriilor) de cuvinte care sînt subsumate noțiunii de *sinonime*. Dacă admitem că sinonime sînt nu numai cuvintele absolut identice din punct de vedere semantic, stilistic și afectiv, dar și cele care diferă prin anumite nuanțe, atunci între tipurile de sinonime și tipurile de substituție poate fi stabilită următoarea corelație: sinonimele care sînt absolut identice sub aspect semantic, stilistic și afectiv se caracterizează prin substituție totală și absolută, iar sinonimele între care există deosebiri — prin substituție parțială și relativă. În anumite situații (atunci cînd are loc fenomenul de neutralizare a trăsăturilor deosebitoare), aceste sinonime se pot caracteriza și prin substituție absolută.

Substituția totală și absolută poate fi exemplificată prin sinonimele языкознание și лингвистика. Aceste cuvinte, după cum arată L. A. Novikov²⁷, au aceeași distribuție și sînt identice din punct de vedere semantic, ceea ce face posibilă substituirea lor în orice context.

Substituția parțială și relativă poate fi ilustrată prin sinonimele боязнь — страх — ужас (teamă — frică — groază). Aceste sinonime nu pot fi substi-

²⁷ L. A. Novikov, op. cit.,

tuite decît în contextele în care sînt prezente elementele identice ale distribuției lor sintactice și lexicale (substituție parțială)²⁸, iar trăsăturile diferențiale se mențin (substituție relativă). De pildă, toate cele trei sinonime pot fi substituite în contextul Он смотрит с . . . :

Он смотрит с боязнью.

Он смотрит с страхом.

Он смотрит с ужасом.

Substituția este posibilă aici pentru că sinonimele desemnează același sentiment. În același timp, ea este relativă pentru că trăsătura diferențială a celor trei sinonime (nuanța de intensitate) se menține.

К ВОПРОСУ О ПРИМЕНЕНИИ МЕТОДА СУБСТИТУЦИИ ПРИ ИССЛЕДОВАНИИ СИНОНИМОВ.

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Работа состоит из четырех частей. В первой части автор рассматривает положительные и отрицательные стороны метода субституции и аргументирует необходимость сочетания данного метода с методом анкет. В следующей части рассматриваются особенности применения метода субституции при исследовании синонимов с точки зрения дихотомии «язык-речь». Третья часть работы посвящена критическому анализу различных взглядов по вопросу о взаимозаменяемости синонимов. В последней части своей работы автор показывает, что нужно различать четыре типа субституции: полную и частичную, абсолютную и относительную. Эти типы субституции характерны для различных категорий синонимов.

SUR L'APPLICATION DE LA MÉTHODE DE LA SUBSTITUTION DANS L'ÉTUDE DES SYNONYMES

(RÉSUMÉ)

La présente étude a quatre parties. Dans la première, l'auteur analyse les côtés positifs d'une part, négatifs d'une autre part, de la méthode de la substitution et montre, des arguments à l'appui, la nécessité de combiner cette méthode avec la méthode des enquêtes. Dans la deuxième partie, il analyse

²⁸ Distribuția sintactică și lexicală a acestor sinonime este discutată de noi pe larg în lucrarea *Analiza distributivă a sinonimelor*, AUT, vol. VII, 1969

les particularités de l'application de la méthode de la substitution dans l'étude des synonymes au point de vue de la dichotomie „langue-parole“. La troisième partie de l'article est consacrée à l'analyse critique des diverses opinions concernant la faculté d'interchangeabilité des synonymes. Dans la dernière partie de l'étude, l'auteur montre qu'il est nécessaire de distinguer quatre types de substitution : totale et partielle, absolue et aproximative. Les types de substitution caractérisent des catégories diverses de synonymes.

CATEGORIA FUNCȚIONAL-SEMANTICĂ A VERBELOR DE RELAȚIE

DE

I. EVSEEV

Definiția semantică care se dă în mod frecvent verbului („parte de vorbire care exprimă acțiuni sau stări“) nu acoperă toată varietatea de sensuri și valori pe care le exprimă diferite grupuri de verbe. Deși „procesualitatea“, care constituie principala caracteristică semasiologică a verbului¹, decurge în primul rând din capacitatea acestei părți de vorbire de a reda *acțiunile, stările, și devenirile*², ca forme fundamentale ale procesualității lumii, limba poate modela sau stiliza ca proces, ca act ceea ce de fapt nu este un act (care presupune întotdeauna un autor, un obiect și un instrument), ci și niște caracteristici sau însușiri ale obiectelor lumii materiale³.

F. Brunot, analizând sensul verbelor-predicate în propoziții de tipul: *L'appartement comprend quatre pièces; L'appareil consiste en un tube; La poudre noire se compose de soufre, de salpêtre et de charbon*, remarcă faptul că ele nu exprimă acțiuni sau stări în sensul adevărat al cuvântului, funcția lor rezumându-se la redarea unor raporturi dintre două sau mai multe obiecte⁴. O analiză semantică a propozițiilor care conțin în structura lor verbe de tipul celor menționate de F. Brunot ne arată că ele sînt de fapt niște expresii lingvistice a unor forme specifice de gîndire care în logică poartă denumirea de *judecăți relaționale*⁵. Acest tip de judecăți se bucură de o atenție deosebită în logica modernă avînd un statut diferit de restul tipurilor de judecăți. Spre deosebire de *judecățile existențiale* (*Există animale mamifere*), de cele *calificative* (*Trandafirul miroase frumos*) sau cele *determinative* (*Balena este un mamifer*), *judecățile de relație* de tipul: *Ion este fratele lui Petru, Bakon a fost contemporan*

¹ Nota de „proces“ (german *Vorgang*, rus. *processual'nost'*) este considerată drept trăsătură semantică definitorie a verbului începînd de la A. Meillet (*Linguistique historique et linguistique générale*, Paris, 1921, vol. I, p. 174—175).

² S. KARCEVSKI, *L'idée du procès dans la langue russe*, în „Cahiers Ferdinand de Saussure“, Genève, 1956, nr. 14, p. 25—35.

³ I. EVSEEV, *Funcția de calificare a predicatelor verbale*, AUT, VI 1968, p. 105—115.

⁴ F. BRUNOT, *La pensée et la langue*, deuxième édition, Paris, 1927, p. 203.

⁵ P. V. TAVANET, *Judecata și felurile ei*, Ed. Academie R.S.R., Buc., 1955, p. 92—97; D. P. GORSKIJ, *Logika*, Moscova, 1961, p. 45—46; GEORG KLAUS, *Einführung in die formale Logik*, trad. în limba rusă *Vvedenie v formal'nuju logiku*, Moscova, 1960, p. 313—323.

cu Shakespeare; Oraşușul Timișoara este mai mare decît Lugoju; Lugoju este așezat între Timișoara și Caransebeș etc. nu sînt reductibile la forma clasică a judecății $S-P$ alcătuită numai din doi termeni: *subiect* și *predicat*. Judecățile de relație se notează cu ajutorul formulei $R(x, y)$ care se interpretează astfel: „elementul x se află în raportul R cu elementul y “. De exemplu, propoziția *Ion este fratele lui Petru* care exprimă o judecată de relație va avea următoarea analiză: $x=Ion$; $y=Petru$; $R=a$ fi frate. În funcție de numărul termenilor aflați în relație, judecățile din categoria analizată pot fi *binome* $R(x, y)$ sau *polinome* $R(x, y, z \dots k)$: *Lugoju (x) este așezat între (R) Timișoara (y) și Caransebeș (z)*.

Logicianul german Georg Klaus, referindu-se la specificul judecăților de relație, remarcă următoarele: Judecățile de forma $S-P$ erau dominante în perioada cînd în fața științelor stăteau sarcini de clasificare și categorisire. În prezent știința se preocupă cu precădere de cercetarea raporturilor dintre esențele fenomenelor și lucrurilor. Tratarea tuturor judecăților numai din punctul de vedere al raporturilor dintr-un singur subiect (S) și un singur predicat (P) era specifică logicii aristotelice și reprezentau una dintre limitele sale istorice⁶.

Forma lingistică pe care o îmbracă adesea predicatele judecăților de relație este expresia analitică formată din *a fi+adjectiv* (la gradul comparativ sau superlativ). De exemplu: *Ion este mai bun decît Petru*; *Petru este tot atît de bun ca și Pavel*, *Ion este cel mai bun dintre frații săi* etc. Cu aceeași funcție de a exprima o anumită relație pot fi întrebuițate și alte tipuri de predicate fie nominale (cf. *Ion este fratele lui Petru*, *Bacon a fost contemporan cu Shakespeare*, *Sextil Pușcariu a fost elevul lui Gaston Paris* și *Meyer-Lübke* etc.), fie verbele (cf. *Peștele cîntărește 3 Kg.*, *Ion posedă o colecție de timbre*, *Cheltuielile depășesc veniturile* etc.).

Faptul că predicatele de relație sub aspect pur formal nu diferă întotdeauna de restul predicatelor a constituit, probabil, motivul pentru care tratatele de gramatică n-au considerat necesar să distingă acest tip de predicat sau să menționeze *relația* ca o valoare aparte a predicatelor în cadrul propoziției. Astfel, *Gramatica Academiei R.S.R.*, deși se ocupă în mod special de analiza valorilor logico-sintactice ale predicatelor nominale, stabilește numai două valori exprimate de acest tip de predicat: *calificarea* și *identificarea*. Dar printre exemplele ce ilustrează cele două valori, alături de propoziții cu predicate calificative și determinative (cf. *Eu nu sînt călugăr, sînt domn!* [Negruzzi, S. I, 161]; *Eu sînt un om căruia nu-i place să joace pe față* [Caragiale, O. VI, 116]), figurează și judecăți de relație: *Tu ești mai bun decît mine*, *Ghiță* [Sadoveanu, O., XVIII, 64]⁷.

Introducînd în analiza logico-sintactică a propoziției noțiunea de *predicat relațional*, nu considerăm că ne îndepărtăm de lingvistică făcînd concesii logicii. Necesitatea studierii faptelor de limbă și dintr-un punct de vedere logic nu decurge numai din recunoașterea faptului că limba constituie o gîndire mate-

⁶ GEORG KLAUS, *op. cit.*, p. 315.

⁷ *Gramatica limbii române*, Ed. Academiei R.S.R., ediția a II-a, vol. II, Buc., 1963, p. 104—

realizată, ci are și o justificare metodologică înlesnind pătrunderea în structurile semantice ale limbajului pe care nu le poate descoperi o analiză formal-gramaticală. În cazul nostru, raportarea formelor de expresie la conținutul lor și la funcțiile specifice pe care le îndeplinesc în propoziție, privită ca formă lingvistică de exprimare a judecății logice, ne va permite să delimităm o clasă de verbe, aproape necunoscută în gramatică, caracterizată printr-o serie de însușiri comune de ordin semantic, funcțional, iar în unele cazuri și printr-o serie de particularități de ordin formal, pe care le vom denumi *verbe de relație*⁸.

Trecînd la descrierea acestei categorii de verbe ne vom opri la început asupra analizei verbului *a fi*, întrucît, în majoritatea tratatelor de logică, judecățile de relație sînt exemplificate prin propoziții conținînd predicate formate cu ajutorul acestui verb. Vocabula *a fi* pentru care autorii gramaticilor raționale din secolele XVII și XVIII foloseau denumirea de *verb substantiv*⁹ acordîndu-i astfel un loc privilegiat față de restul verbelor, datorită polisemantismului său și multitudinii de funcții a iscat veacuri întregi contraverse și confuzii logice. Verbul *a fi*, poate cel mai „asemantic” dintre toate lexemele aparținînd acestei părți de vorbire, a devenit un instrument important pentru formularea diverselor tipuri de propoziții-judecăți. În afara valorii sale existențiale (cf. *A fost odată ca-n povești, / A fost ca niciodată / Din rude mari împărătești / O prea frumoasă fată* — Eminescu), verbul *a fi* este un conectiv ce introduce predicatele de identificare (cf. *Eminescu este autorul „Luceafărului”*), calificare (cf. *Trandafirul este frumos*), aparență sau incluziune (cf. *Filozofii sînt muritori, Balena este un mamifer*), egalitate (cf. *Economia politică este o știință despre legile care guvernează producția și schimbul bunurilor materiale în societatea umană*) etc.¹⁰.

O funcție distinctă a verbului copulativ *a fi* este aceea de a figura în calitate de component în structura predicatelor *judecăților de relație* (cf. *Belgia este mai mică decît Franța, Maria este mamă a doi copii, Ion este posesorul unei colecții de timbre, Laturile unui pătrat sînt egale* etc.) unde el nu are o valoare logică și sintactică (predicativă) de sine stătătoare, revenindu-i sarcina de a semnaliza prezența relației, fără a lămuri însă natura concretă a acesteia. Relația este explicată și concretizată prin intermediul elementelor nominale care compun predicatul (cf. în exemplele noastre, *a fi mai mică, este mamă, este posesorul, sînt egale*).

În judecățile de tipul celor analizate mai sus, verbul *a fi* nu trebuie socotit drept *copulă* în sensul tradițional al acestui termen, adică element independent în structura propoziției-judecăți. El este o parte integrantă a predicatului întocmind împreună cu elementul nominal o unitate semantico-logică, func-

⁸ O foarte sumară caracteristică a verbelor din această categorie făcută din punctul de vedere al valorii aspectuale o găsim la A. V. BONDARKO, *Russkij glagol*, Leningrad, 1967, p. 27.

⁹ N. BEAUZÉE, *Grammaire générale ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage*, tome I-II, Paris, 1767, p. 405.

¹⁰ O analiză mai amănunțită a funcțiilor logico-semantice specifice verbului copulativ *a fi* (rus, *byt'*) o găsim la KAREL BERKA, *Funcii glagola byt's točki zrenija sovremennoj formal'noj logiki*, în volumul „Logiko grammatičeskie očerki”, Moscova, 1961, p. 160—180.

ționînd aidoma unui morfem în interiorul cuvîntului, care participă la înjgerea sensului lexemului în care este incorporat, dar nu are o funcționalitate distinctă, detașabilă de sensul cuvîntului, considerat în totalitatea elementelor sale componente. Tot așa precum prefixele care funcționează ca morfeme dar au unele trăsături care le deosebesc de prefixele obișnuite sînt denumite în lingvistică *prefixoide*, credem că statul unor verbe ca *a fi*, *a face*, *a deveni* în expresii verbale analitice de tipul: *a fi bun*, *a fi egal*, *a fi mîndru*; *a face analiză*, *a face o plimbare*; *a deveni nervos*, *a deveni calm* etc.) este apropiat de morfem și, ca atare, ele pot fi denumite *morfemoide* ocupînd un loc intermediar între lexeme și morfeme.

Ținînd cont de sensul pe care îl exprimă construcțiile verbelor de acest tip vom putea distinge următoarele tipuri de predicate analitice: 1) *predicatul analitic de acțiune* (cf. *În orice om o lume își face încercarea* (Eminescu, O. I, 64) 2) *predicatul analitic de devenire* (cf. *Prietenul meu a devenit trist*); 3) *predicatul analitic de stare* (cf. *Ușile acestei case sînt deschise pentru oricine*; *Eram așa de obosit de primăveri, de trandafiri, de tinerețe și de rîs* (Blaga, P. II, 57); 4) *predicatul analitic de relație* (cj: *Petru este mai mare decît Pavel*; *Oșelul este mai tare decît fierul*).

Expresia analitică *a fi*+*adjectiv* sau *substantiv* nu este singura formă prin care poate fi exprimat predicatul unei judecăți de relație. Orice limbă, inclusiv limba română, posedă și un alt mijloc de a exprima predicatul judecății de relație. *Avem în vedere* o categorie funcțional-semantică de verbe care îmbină în sfera lor lexicală valorile elementelor ce alcătuiesc un predicat relațional analitic, constituind astfel procedeul *sintetic* de exprimare a ideii de relație predicativă. De exemplu: *Ion posedă o colecție de timbre*, *Condițiile climaterice diferă de la o zonă la alta a țării*, *Depozițiile martorilor se contrazic*, *Un poem a lui M. Eminescu se intitulează „Luceafărul”* etc.

Înainte de a trece la enumerarea unora dintre caracteristicile semantice, sintactice și morfologice ale verbelor de relație ținem să subliniem că principala însușire a verbelor din această categorie care reprezintă, de fapt, și criteriul delimitării lor de alte tipuri de cuvinte din această parte de vorbire, este echivalența lor funcțional-semantică cu predicatele de relație analitice, verificată în posibilitatea efectuării unor transformări de nominalizare a propoziției de tipul: *Ion posedă o colecție de timbre*=*Ion este posesorul unei colecții de timbre*, *Condițiile climaterice diferă de la o zonă la alta a țării*=*Condițiile climaterice sînt diferite de la o zonă la alta a țării*, *Un poem a lui M. Eminescu se intitulează „Luceafărul”*=*„Luceafărul” este titlul unui poem a lui M. Eminescu*, *Depozițiile martorilor se contrazic*=*Depozițiile martorilor sînt contradictorii* etc.

Dintr-un punct de vedere strict logic, verbul de relație este expresia unui anumit raport dintre cel puțin două substanțe, ocupînd poziția *R* în cadrul formulei *R(x, y)*. Elementele *x* și *y* ca termenii relației binare natura căreia este indicată prin intermediul verbului-predicat, pe plan sintactic, pot apărea în forme și funcții diferite:

1) *x*=subiect, iar *y*=complement direct (cf. *Luceafărul (x) simbolizează (R) iubirea platonice (y)*;

2) x =subiect, iar y =complement indirect (cf. *Ion (x) seamănă (R) cu Petru (y)*;

3) x =subiect, iar y =complement circumstanțial cantitativ (cf. *Un bilet la spectacol (x) costă (R) zece lei (y)*;

4) x =subiect, iar y =element predicativ suplimentar (cf. *Prietenul meu (x) se numea (R) Ion (y)*;

5) x =subiect, iar y =complement sociativ: cf. *Forma operei (x) armonizează cu (R) conținutul ei (y)*;

6) x și y =elemente ale mulțimii denotată printr-un substantiv (pronume) cu funcția de subiect: cf. *Depozițiile mărturilor (x, y) se contrazic (R)*;

7) x și y =subiecte multiple (coordonate): cf. *Negrul (x) și albul (y) contrastează (R)*.

Deși cel de al doilea termen al relației poate apărea sub aspect formal-sintactic ca element subordonat (complement direct, indirect, circumstanțial, element predicativ suplimentar etc.), sub aspect logico-semantic, el nu este un simplu determinant al verbului, ci reprezintă un termen de același rang cu subiectul gramatical, participând împreună cu acesta la realizarea relației. Independența celui de al doilea termen al relației se poate proba prin efectuarea următoarelor operații de transformare asupra enunțului:

a) transformarea de comutare a locului termenilor relației: *Ion seamănă cu Maria* — *Maria seamănă cu Ion*; *Verdeața brazilor contrastează cu albul zăpezii* — *Albul zăpezii contrastează cu verdeața brazilor*; *Ziua de astăzi se deosebește de cea de ieri* — *Ziua de ieri se deosebește de cea de astăzi* etc.¹¹.

b) Transformarea de coordonate a termenilor relației: *Maria seamănă cu Ion* — *Ion și Maria seamănă (între ei)*; *Verdeața brazilor contrastează cu albul zăpezii* — *Verdeața brazilor și albul zăpezii contrastează* etc.

Verbele de relație, prin caracterul abstract al sensurilor unora dintre ele, se apropie foarte mult de o serie de verbe cunoscute sub denumirea de verbe *copulative* sau *semicopulative*. Datorită asemănărilor dintre ele, se întâmplă că uneori printre copulative să figureze la diverși autori și verbe ca *a se numi*, *a se chema* etc.¹² pe care noi le considerăm verbe de relație, întrucât ele exprimă ideea predicativă prin sensul lor propriu. Imposibilitatea apariției lor fără un element nominal (cf. enunțurile *Prietenul meu se numește ...*, *Fratele lui se cheamă ...* fiind incomplete) este de altă natură decât imposibilitatea realizării ideii predicative de către verbele copulative. Obligatorietatea apariției celui de al doilea element nominal pe lângă aceste verbe de natură constructiv-funcțională, asemănătoare apariției unui complement direct pe lângă verbele tranzitive. Într-un enunț ca *Prietenul meu se numește Ion*, substantivul *Ion* nu vine să umple „vidul” semnatic al verbului *a se numi*, ci numai să satisfacă valența semantico-sintactică a verbului care, fiind o expresie sintetică a relației

¹¹ Transformațiile de acest tip sînt denumite *comutative* (cf. O. DUCROT, *Logique et linguistique*, în „Langages”, 1966, nr. 2, p. 6.

¹² G. BELDESCU, *Predicatul*, în „Limba română”, 1955, nr. 1, p. 69.

„nume — obiect denumit“, presupune obligativitatea a doi termeni (în cazul nostru, *prietenul meu* și *Ion*).

Plecînd de la analiza naturii relației exprimate în cadrul propoziției-judecări, am ajuns la identificarea următoarelor subcategorii semantice ale verbelor relaționale:

1) *Verbe care exprimă relația de posesiune: a avea, a dispune, a stăpîni, a aparține* etc. Dintre verbele *posesive* mai frecvent este folosit verbul *a avea*, care fiind un verb tranzitiv, ordonează relația $R(x, y)$ astfel ca *posesorul* (x) să coincidă cu subiectul gramatical al propoziției, iar *obiectul posedat* (y) să apară sub forma complementului direct: *Baba avea o găină, și moșneagul un cucuș* (I. Creangă) aceeași orientare (de la posesor spre obiectul posedat) este redată în limba română și prin intermediul verbelor *a posedea* (cf. *Mavru posedă o colecțiune de antichități importante* (Ghica, S. A. 144), *a deține* (cf. *E ușor să crezi, cînd ești departe, că numai tu deții adevărul* (C. Petrescu, I, II, 18), *a dispune* (cf. *Unitatea noastră dispune de mijloacele necesare începerii lucrării* /Scînteia, 8 001/, *a stăpîni* (cf. *Sus senin și jos verdeață! Ce cuminte-i să trăiești Cînd ți-e dat să stăpînești* Numai o viață (Coșbuc, P. I. 263).

Dar raportul posesiv în structura de suprafață a propoziției poate fi redat și cu o altă orientare: de la obiectul posedat spre posesor. În limba română o astfel de structură sintactică se realizează prin intermediul verbului *a aparține* (cf. *Pămîntul aparține celor ce-l muncesc, În societatea socialistă puterea politică aparține clasei muncitoare*). Prin intermediul opoziției dintre verbul *a aparține* și predicatul analitic de posesiune *a fi + pronume posesiv* sau *substantiv la genitiv* (cf. *Cartea este a mea, Casa este a părinților*) limba română realizează operația de permutare a locului termenilor aflați în relația de posesiune (cf. *În societatea socialistă clasa muncitoare deține puterea politică — În societatea socialistă puterea politică aparține clasei muncitoare*).

Modul în care este oglindită relația de posesiune în structura de suprafață a propoziției poate constitui obiectul unei cercetări tipologice menită să releve particularitățile naționale ale limbilor în exprimarea acestei categorii logico-semantice. După unele observații ale noastre, bazate pe comparația dintre textele limbilor rusă și română, se constată că limba rusă (mai ales în varianta ei literară) vădește o preferință spre identificarea obiectului posedat cu subiectul gramatical al propoziției, în timp ce limba română preferă orinea: „posesor — „obiect posedat“. Iată cîteva exemple din traduceri:

Amu cîcă era odată într-o țară un craiu,
care avea trei feciori
(I. Creangă)
Tu ai boi, dece nuți inchipuiești ș-un car?
(I. Creangă)

V nekotom carstve, v nekotom
gosudarstve žyl, skazyvajut korol',
i bylo unego tri syna.
Est' utebja voly, pocemu
telegu ne spraviš?

II. *Verbe care exprimă asemănarea, asocierea sau acordul* dinte obiecte pe baza comparației dintre aspectele lor calitative: *a (se) armoniza, a se asemăna, a duce (cu), a se potrivi, a se sorta, a se combina se îmbina; a concorda, a corespunde, a coincide* etc. Cf.: *Pălăria aceasta se sortează bine cu haina; Alît de fragedă te - a sa meni / Cu floarea albă de cireș /* (Eminescu, O. I, 117).

III. Verbe care exprimă deosebirea, dezacordul dintre diverse obiecte comparate : *a se deosebi*, *a se distinge*, *a diferi* ; *a se opune*, *a contrasta*, *a discorda* - *a distona* ; *a contraveni*, *a (se) exclude* etc.. Exemple :

Roadele date de instituțiuni identice în condiții diferite trebuie să *difere* (Gherea, St. Cr. I, 328) ; Ceea ce, în adevăr să *cerem* e ca acele întâmplări să fie posibile, să *nu contrazică* caracterul personajelor și să fie necesar pentru dramă (Gherea, St. Cr. II, 255) ; Tabloul zugrăvit *concordă* cu tonul și logica internă a poeziei (Contemporanul, 1 234) ; Două figuri egale și simetrice *coincide* prin suprapunere ; Dar uscăciunea neagră și sălbatecă a părului *contrastă* plăcut cu fața fină a băietanului (Eminescu, P.L., 27).

IV. Verbele care exprimă superioritatea calitativă sau cantitativă a unui obiect asupra altuia : *a domina*, *a predomina*, *a întrece*, *a excela* ; *a precumpăni*, *a prepondera*, *a prevala*, *a prima* etc. Cf. : După cum rețesea din ziare, discuțiile *nu depășeau* mult adâncimea celor din tren (Camil Petrescu, U.N. 143) ; Neîndoielnic că arta *întrece* natura (Gherea, St. Cr., II, 51). Verbele din acest grup sînt izofuncționale cu predicatele relaționale analitice formate din *a fi*+*adjectiv la gradul comparativ* (cf. *Cheltuielile depășesc veniturile* = *Cheltuielile sînt mai mari decît veniturile*).

V. Verbe care exprimă relația de incluziune, de cuprindere de către un obiect a unui alt obiect sau a unei mulțimi de obiecte : *a conține*, *a cuprinde*, *a îngloba*, *a include*, *a încadra*, *a încapa* ; *a (se) alcătui*, *a (se) compune* ; *a număra*, *a însuma*, *a totaliza* etc. Cf. : Volumul *conține* nuvele și schițe ; Orice operă de artă *însușește* o serie de particularități artistice ; Tot farmecul *constă* în misterul cu care îmbrăcau făgurnic micile lor pașuri lumești (Eminescu, P.L., 75).

O parte din verbele care exprimă relația de incluziune pot fi folosite fie în, formă activă, fie în formă reflexivă. Atunci cînd apar în forma diatezei reflexive ele ordonează relația de incluziunea astfel, încît subiectul coincide cu mulțimea încadrată (cf. *Tot apartamentul se compunea din două camere și un hol*), în timp ce la diateza activă, subiectul era mulțimea încadrată (cf. *Două camere și un hol compuneau tot apartamentul*), Transformații de acest tip care ar putea fi denumite *simetrice* se pot realiza și prin intermediul opoziției dintre construcții cu verbe care inversează ordinea relației fără a-și modifica forma. Un astfel de verb este *a încăpea* (cf. *Camera este mare* *vă încapă* *pe toți* — *Voi toți* *încăpeți* în cameră).

VI. Verbe care exprimă relația de evaluare calitativă sau cantitativă a unui obiect prin intermediul altuia : *a acosta*, *a valora*, *a prețui* ; *a măsura*, *a cîntări*, *a număra* etc. Cf. : Lucru la timp dăruit *prețuiește* îndoit ; Cartea *costă* trei lei ; Peștele *cîntărește* trei Kg etc.

VII. Verbe care exprimă raporturi cauzale între două sau mai multe obiecte sau fenomene, condiționarea, determinarea etc. În această categorie intră verbele *a cere*, *a necesita*, *a reclama*, *a implica*⁰ *a condiționa*, *a cauza*, *a determina* ș.a. care deși vădesc o anumită „tensiune” între substanța exprimată prin subiectul propoziției și substanța denotată prin substantivul-complement (cf. *Baza determină suprastructura* ; *Problema respectivă necesită o analiză specială* ; *Arta cere sacrificii* etc.), ele nu sînt totuși verbe de acțiune, ci exprimă numai rezultatul unor operații mentale ale subiectului privind raporturile de cauzalitate dintre substanțele luate în considerare.

VIII. Verbe care exprimă raporturi de reprezentare, de simbolizare a unui obiect prin intermediul altui obiect, concretizate în legătura dintre:

a) obiect și semnificația sa, simbol și obiectul simbolizat (cf. *a exprima, a întruchipa, a oglindi, a reda, a atesta, a prezenta, a reprezenta, a denota, a simboliza, a însemna* etc.). Valoarea relațională la aceste verbe constituie numai unul din sensurile lor particulare pe care le pot căpăta în contexte de tipul :

Poezia populară se mai deosebește și prin o cunoștință psihologică, care d e n o t ă spiritul observator al poporului (Russo, S.191) ; *Mișcarea pentru pace e x p r i m ă interesele fundamentale ale popoarelor* ; *Proiectul indic ă intenția autorului* ; *Unde vei găsi cuvîntul ce e x p r i m ă adevărul* (Eminescu, O.I,227),

b) nume și obiectul denumit (cf. *a se numi, a se denumi, a se porecli, a se întitula* etc.) De exemplu : *Ea se numea Cleopatra* (Eminescu, P.L., 66) ; *Poezia se i n t i t u l a „Raza“* (Contemporanul, 1247).

Verbele din ultima subcategorie capătă o valoare relațională numai atunci cînd sînt folosite în formă reflexivă fără a fi însă urmate de un complement de agent. Cînd sînt întrebuițate în forma lor activă (cf. *Localnicii n u m e a u acest lac „Ochiul boului“*) sau la diateza reflexiv-pasivă însoțite de un complement cu valoare de agent verbele *a se denumi, a se numi* exprimă o acțiune.

Avînd în vedere faptul că valoarea rațională a verbelor nu este marcată formal, delimitarea verbelor de relație de alte grupuri semantice nu poate fi efectuată decît prin intermediul analizei logico-semantice. Separarea verbelor de relație este îngreunată și de faptul că la un număr însemnat de verbe valoarea relațională nu constituie sensul de bază al verbului, ci un sens derivat care se realizează în anumite condiții contextuale. Verbele de relație, deși nu constituie o clasă morfologică, posedă totuși unele însușiri specifice de ordin morfologic și sintactic care le conferă un loc aparte în sistemul limbii.

Printre aceste proprietăți putem menționa următoarele :

1) Verbele de relație, sub aspectul valențelor distribuționale, intră în clasa verbelor *b i v a l e n t e* cerînd prezența obligatorie a cel puțin două elemente nominale pe care le pun într-un anumit raport logic și sintactic (cf. *A p a conține c l o r*). Excepție de la această regulă fac cazurile cînd cel de al doilea termen al relației exprimate prin verb este implicat în sfera subiectului avînd forma de plural (cf. *D e p o z i ț i i l e martorilor se contrazic*),

2) Verbele din categoria funcțional-semantică analizată, în limbi care posedă categoria gramaticală a aspectului, cum este, de exemplu, rusa sînt prin excelență verbe imperfective¹³.

3) O bună parte din verbele categoriei analizate se caracterizează prin incompletitudinea paradigmei de conjugare neputînd fi utilizate decît în forma persoanei a III-a plural. În această situație se află verbele românești *a predomina, a precupăni, a consta, a necesita, a concorda, a consta* ș.a. Atunci cînd valoarea rațională reprezintă numai unul din sensurile posibile ale verbelor,

¹³ Cf. A. A. BONDARKO, L. L. BULANIN, *Russkij glagol*, Leningrad, 1967, p. 27.

ea apare evidentă numai la persoana a III-a. Același verb folosit în forma persoanei I-a sau a II-a va exprima o *acțiune* și nu o relație (cf. *Cîteva case c o m p u n e a u tot satul*=verb de relație; *Am c o m p u s cîteva probleme de matematică*=verb de acțiune).

După cum s-a mai remarcat pe parcursul lucrării, la evidențierea valorii realționale a unor dintre verbe o importanță deosebită o are contextul. Factorul esențial care determină modificarea valorii semantice a unui verb înlesnind trecerea lui din categoria verbelor de acțiune în categoria celor relaționale este legat de natura subiectului gramatical al propoziției. Atunci cînd verbele respective sînt folosite pe lîngă un subiect exprimat prin substantive însuflețite ele exprimă de cele mai multe ori o acțiune. Cînd subiectul este un substantiv neînsuflețit predicatul devine nonactant, tensiunea verbală scade, verbul respectiv devenind semnul unui raport logic dintre două sau mai multe substantive. Printre verbele care își modifică sensul în funcție de natura subiectului se pot cita tranzitivele care exprimă raporturi de *reprezentare*, *simbolizare* (cf. *a exprima*, *a reda*, *a atesta*, *a reprezenta* ș.a. . De exemplu :

Acțiune

Diferite specii de sturzi... sînt foarte mincacioase : însuși Orașiu ne — o a t e s t ă (Odobescu, S. III, 27).

În luceafăr poetul a vrut să s i m b o l i z e z e iubirea platonică (Gherea. St. Cr., I, 161)

Relație

În vechea capitală o măreață mănăstire stă... trecutul a t e s t i n d (Alexandrescu, M., 101).

Plopul ridicat peste lanuri, Ca un semn, ... S i m b o l i z e a z ă elanuri (Beniuc, V. 99).

Dicționarele explicative ale limbii române nu au principii unice și consecutive în tratarea verbelor care își modifică sensul în funcție de context, mai precis, în funcție de natura subiectului. Astfel, DLRLC nu separă decît la unele verbe valoarea activă (de acțiune) de cea relațională (cf. *a cîntări*=1) "a determina greutatea unui corp cu ajutorul cîntarului" — *Am cîntărit lemnele*; 2) „a avea o anumită greutate" — *Peștele cîntărea 3 Kg.*). Cele mai multe dintre verbele analizate în lucrarea noastră în dicționarul amintit nu au în articolele corespunzătoare o delimitare netă a valorilor realționale de restul sensurilor verbului polisemantic.

Diferențierea contextuală a opoziției semantice „verb de acțiune/verb de relație „este uneori însoțită și de o deosebire în forma gramaticală a verbului. Comutarea celor două valori în limba română se realizează prin opunerea formelor activă și reflexivă a aceluiași lexem verbal, valoarea relațională adăugîndu-se ca o valoare nouă la multiplele sensuri pe care îl are morfemul reflexiv în limba română (cf. valoarea de reflexiv *obiectiv*, valoarea *impersonală*, *pasivă*, *eventivă* etc.)

Printre verbele care își modifică sensul trecînd de la forma activă la cea pasivă sînt cele care denumesc diverse asemănări sau deosebiri dintre obiecte

(cf. *a (se) deosebi, a (se) distinge, a (se) potrivi* etc.). Iată câteva exemple în context :

Acțiune	Relație
<i>Mari ardeleni o p u n străinismul ivit</i> sub forma grecească scrierile lor)Russo, S. 68)	<i>În triumphiuri egale, la laturi egale s e o p u n unghiuri egale.</i>
<i>Gardul, în copilărie, Veșnic l-am a s e m ă n a t</i> <i>Cu-nebun care-a plecat Razna pe cîmpie</i> (Coșbuc, P. I, 261)	<i>Pasărea numită de latini „turdus” . . s e a s e a m ă n ă cu mierla</i> (Odobescu, S. III, 26)

Capacitatea unuia și aceluiași verb din limba română de a exprima pe lîngă acțiuni și stări și alte valori, în cazul nostru valoarea relațională, îi conferă acestei părți de vorbire o suplețe deosebită, contribuind astfel la realizarea funcției sale de element primordial al oricărei comunicări.

Verbele de relație se prezintă în limba română (pe care s-a bazat analiza noastră) un sistem semantico-funcțional în plină constituire. Îmbogățirea acestui grup prin lexeme noi sau prin atragerea în sfera lui a unor verbe deja existente în limbă care în felul acesta își largesc sfera lor semantică și valențele sintactice este un proces ce reflectă importanța crescîndă pe care o capătă judecățile de relație ca forme specifice ale gîndirii contemporane care reflectă tot mai exact și mai profund varietatea de raporturi și conexiuni dialectice dintre fenomenele lumii înconjurătoare.

ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ РЕЛЯЦИОННЫХ ГЛАГОЛОВ.

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Автор статьи исходит из констатации, что общераспространённые семантические дефиниции глагола не охватывают всего разнообразия значений, свойственных данной части речи. В работе делается попытка выделения особой группы глаголов, характеризующихся определённым значением и особыми функциями, для которых предлагается название *глаголы отношения*. Главной функционально-семантической характеристикой этих глаголов является их способность выступать в роли предиката в предложениях, выражающих *суждения об отношениях* типа *xRy* (*Билет на спектакль стоит 10 лей, Зелень елей контрастирует с белизной снега, Рыба весит 3 кг.*). В работе пречислены основные группировки глаголов отношения объединённых на основе выраемой ими связи явлений (эквивалентность, принадлежность, инклюзивность, репрезентативность, обусловленность и т.д.), сделаны также некоторые наблюдения над морфологическими и синтаксическими особенностями данных глаголов. Исследование проводится в основном на материале румынского глагола.

LA CATEGORIE FUNCTIONNELLE – SÉMANTIQUE DES VERBES
DE RELATION

(RÉSUMÉ)

L'auteur de l'étude part de la constatation que les définitions du verbe fréquemment rencontrées ne recouvrent pas toute la variété de valeurs et de sens qui peuvent être exprimés par les divers groupes de verbes. Il essaie donc de délimiter un groupe de verbes ayant un sens et une fonction spécifiques, et pour lesquels il propose le terme „verbes de relation“. La caractéristique principale de cette catégorie de verbes est d'ordre fonctionnel – sémantique. Ces verbes ont fonction de prédicats de jugements *de relation* du type XRY (*Le billet de spectacle coûte 10 lei, Le vert des sapins fait contraste avec le blanc de la neige. Le poisson pèse 3 kilos.* L'auteur analyse ensuite toute une série de groupes de verbes de relation classifiés en fonction de la nature de la relation exprimée (cf. *équivalence, possession, inclusion, interprétation, détermination* etc. tout en faisant certaines observations sur les particularités morphologiques et syntaxiques des verbes étudiés. La recherche porte surtout sur des faits offerts par le verbe roumain.

TERMENI DE ORIGINE ENGLEZĂ ÎN PUBLICISTICA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ

DE
HORTENSIA PĂRLOG

Printre factorii externi care contribuie la dinamica limbii, un loc de seamă îl ocupă, după cum se știe, contactul cu alte limbi. Apariția unor concepte noi în gândire sau a unor realizări în domeniul științei și tehnicii impune în mod firesc și adoptarea termenului care să le denumească. În felul acesta se ivește și la noi așa numita „problemă a neologismelor”¹ încă în secolul trecut, când au pătruns în limba română literară cam jumătate din cuvintele care îi alcătuiesc vocabularul.²

Sextil Pușcariu observă că cea mai largă cale prin care s-au introdus la noi neologismele a fost presa. Ea îi pune pe cititori în contact cu cultura occidentală și cu termenii utilizați în lumea științei și a literaturii europene. Dar ziaristul, silit să scrie repede, nu poate zăbovi în alegerea cuvintelor: „cu cât era mai puțin cultivat — scrie Sextil Pușcariu — cu atât mai mult căuta să se impună cititorilor săi prin întrebuințare de cuvinte savante sau exotice.”³

Cu toate că — în general — astăzi nu se mai poate vorbi de o lipsă de cultură a celor care mînuiesc stilul publicistic, se constată totuși că presa continuă să fie unul din factorii principali de difuzare a terminologiei de origine străină. Fenomenul nu este limitat numai la țara noastră: el se afirmă cu deosebită intensitate și la popoare cu veche și înaltă cultură, datorită interdependenței și internaționalismului specifice pentru civilizația epocii contemporane.

Unificarea limbii prin introducerea „cuvintelor internaționale” semnalată de Al. Graur ca una din tendințele limbii române actuale⁴ este deci un proces lingvistic al limbii moderne care „se ciocnește de dificultatea de a concilia internaționalismul care o caracterizează cu supraviețuirea naționalismului.”⁵

¹ Sextil Pușcariu, *Études de linguistique roumaine*, Cluj-București, Imprimeria Națională, 1937, p. 406

² Luiza și Mircea Seche, *Despre adaptarea neologismelor în limba română literară. (Unele considerații generale)*, în *LR*, XIV, 1965, nr. 6, p. 677 și u.

³ Sextil Pușcariu, *lucr. cit.* p. 421

⁴ Al Graur, *Tendențele actuale ale limbii române*, București, Editura științifică, 1968, p. 285

⁵ Edward Sapir, *Linguistique*, Traduction par J. E. Boltanski et N. Soulé-Susbielles, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, p. 102

Tot mai multe glasuri se ridică astăzi pentru a condamna folosirea vocabularului „standardizat“, încărcat de cuvinte cosmopolite și de clișee lingvistice⁶. În special invazia cuvintelor anglo-saxone este considerată ca o adevărată primejdie pentru limba franceză și combătută uneori cu vehemență.⁷

Se pare că în ultimii ani predilecția pentru „anglicisme“ a cuprins pe nesimțite și presa noastră, deși încă în 1954, acad. Iorgu Iordan arăta că folosirea abuzivă a neologismelor este vrednică de cea mai aspră condamnare.⁸

Chiar într-o publicație care comentează critic „anglomania“ posturilor de radio și televiziune franceze /„Contemporanul“ din 15 ianuarie 1971/, cititorul este surprins de frecvența neobișnuită a cuvintelor și expresiilor englezești. Ceea ce constituie însă trăsătura izbitoare a acestui nou tip de împrumut lingvistic este faptul că termenii respectivi sînt utilizați „tale quale“, fără a se încerca adaptarea lor la sistemul limbii noastre. Singura formă de a le adapta este atașarea desinenței de plural: *africanderi*, *slumsuri*, sau a articolului hotărît, uneori enclitic, de ex. *happy-endul*, *knock-downul*, *tenismenii*, altelei despărțit prin linioară: *glamour-ul*, *new-look-ul*, *hippies-ii*. Uneori încercarea de „românizare“ a cuvîntului are caracter tautologic, adică se adaugă desinența de plural românească la desinența sau forma de plural englezesc a termenului respectiv, de ex. *hippies-ii*, *gadgets-uri*, *environments-uri*, *angry-young-men-i*, *businessmeni*, *congressmeni*.

Cercetînd 41 de numere ale acestei reviste apărute în perioada 3 aprilie 1970 — 12 februarie 1971, precum și 8 numere ale ziarului „Scînteia“, (aprilie — mai 1970), am excerptat aproximativ 550 de cuvinte și expresii /ocurențe/, transcrise în marea lor majoritate cu grafia engleză. În încercarea de a face o statistică a repartizării lor pe sfere semantice, ne-am lovit de dificultatea alcătuirii unei astfel de clasificări. De exemplu termenul *catch-as-catch-can* aparține vocabularului sportiv, denumeste un stil de lupte, dar în articolul *Moda*, semnat Y, („Contemporanul“, 12/II/1971) este folosit figurat în sintagma *catch-as-catch-can-ul istoriei*, ca apozitie pe lîngă „jocul cel mare al puterii“. Dificultatea clasificării sporește cînd împrumutul englez este o sintagmă apreciativă ca *the best in the world* („cel mai bun din lume“) (C. 5/II/1971, în articolul *Sentimentale* de Ecat. Oproiu), care se poate referi la orice domeniu. Adeseori nu este vorba de un împrumut propriu-zis, ci de folosirea unor citate lungi în limba engleză, însoțite sau nu de traducerea românească. De exemplu în articolul *Fenomenul modernității* de Liviu Petrescu (C. 11/IX 1970) autorul inserează numeroase citate englezești dintr-o comunicare a lui Roger Hinks, ținută la un congres de estetică din 1937. Este evident că în asemenea cazuri luarea în considerare a tuturor cuvintelor și distribuirea lor într-o anumită rubrică este anevoioasă.

Față de această situație, încercarea noastră de clasificare este oarecum arbitrară, deoarece în calcul am luat în considerare caracterul articolului în

⁶ René GeorGIN, *Problèmes quotidiens du langage*, Paris, Les Éditions sociales françaises, 1966

⁷ Étienne, *Parlez-vous français ?*, Paris, Éditions Gallimard, 1964

⁸ Iorgu Iordan, *Limba literară (Privire generală)*, în *LR*, 1954, III, nr. 6 p. 64

care a fost întrebuițat cuvîntul, și nu accepțiunea sa de bază din limba engleză. Pornind de la acest punct de vedere, am înregistrat o singură dată termenul care apare de *n* ori în cadrul aceluiași domeniu; dacă același termen apare întrebuițat în domenii diferite, l-am notat de fiecare dată ca alt cuvînt. Rezultatul aproximativ al acestei statistici se prezintă cu următoarea distribuție:

cinema	muzică	știință	social	moda	sport
teatru	arte	tehnică	politic		
TV	plastice	arhitectură			
70	54	20	17	15	15
		diverse	lite- ratu- ră	indus- trie comerț	
		13	5	4	

Din acești 213 termeni /a căror listă o dăm parțial în anexă/, numai 35 sînt atestați în *Dicționarul de neologisme* (DN) /București, 1961/ sau în *D.L.R.M.* În general însă ei sînt înregistrați în dicționarele noastre cu forme adaptate la fonetismul românesc, pe cînd în revista și în ziarul cercetat de noi, în majoritatea cazurilor cuvintele sînt folosite cu ortografia engleză. De ex. dicționarul dă forma *africand*, iar cuvîntul întîlnit într-un număr al ziarului „Scînteia” este *africander* /Sc. 11/IV/1970/; cuvîntul *jaz* redat de D.N. cu un singur *z*, apare în mod consecvent cu doi *z*, chiar și în derivați /jazz-istic/ /C. 20/XI/1970/ sau *jazz-ificare* /C. 13/XI/1970/. Se constată și o lipsă de consecvență, adică întîlnim folosirea paralelă a cuvîntului atît în forma sa originală, cît și în cea adaptată: *leader* /C. 15/I/1971/, *lider* C. 15/I/1971/, *interview* /C. 8/I/1971/, *interviu* /C. 29/I/1971/; *sketch* /6/XI/1970/, *scheci* /C. 11/IX/1970/. Alteori forma adaptată utilizată nu este cea consemnată în dicționar, cum este cazul cuvîntului *spicher* /D.N./, folosit fie *speaker* /C. 3/IV/1970/, fie *șpicher*, probabil sub influența limbii germane /C. 17/VII/1970/, sau cel al cuvîntului *coctail* /D.N./, care apare fie *cocktail* /C. 15/I/1970/, fie *cocteil* /C. 26/VI/1970/. Sînt cazuri în care explicația dată cuvîntului în aceste dicționare este unilaterială sau nu corespunde cu sensul care i se dă în articol. De exemplu cuvîntul *star* figurează în D.N. ca termen sportiv, cu sensul „barcă pentru două persoane cu o randă triunghiulară și un foc.”, sens care în dicționarele engleze uzuale nu este consemnat. În articolele cercetate, *star* apare de opt ori, de fiecare dată cu sensul cunoscut de „vedetă” de cinema, de TV, vedetă a muzicii ușoare, de ex.: „*zîmbet de star*” /C. 2/X/1970/ sau „*Supervedeta Statelor Unite nu mai este azi un star*” /C. 8/V/1970/. La cuvîntul *boss* citim în D.N.: /În America/ „supraveghetor peste muncitorii dintr-o întreprindere”; înțelesul său este însă acela de „șef, patron”, și poate fi folosit în orice domeniu, de exemplu în cel politic: „*Bossul* acestora, senatorul Mike Mansfield /.../ a fost prompt în apreciere” /C.29/I/1971/; în domeniul cinematografic sau TV, de ex. „Studioul prezidat de amabilitatea exemplară a Catincăi Ralea și de dezinvoltura de *boss* a lui Tudor Vornicu” /C.5/II/1971/. Indicația „rar” dată de D.N. cu privire la utilizarea unor termeni ca *lider* sau

camping contrastează cu larga răspîndire de care se bucură aceste cuvinte astăzi.

Repartizînd aceste împrumuturi după criteriul morfologic, se constată preponderența covîrșitoare a substantivelor /177/ care își păstrează de obicei genul din limba engleză, restul părților de vorbire fiind neînsemnat. Se confirmă și aici observația acad. Al. Graur că „cu cît sînt mai noi, cu atît împrumuturile prezintă o mai mare proporție de substantive“ /*lucr. cit.*, p. 281/. Din aceste substantive, 73 sînt cuvinte compuse, ca: *action-painting*, *flash-ahead*, *one-man-show* etc. Termenii cei mai folosiți sînt, în ordinea frecvenței următorii:

<i>pop</i> /art/	— de 35 de ori;
<i>western</i>	— de 27 de ori
<i>computer</i>	— de 25 de ori
<i>design</i>	— de 24 de ori;
<i>musical</i>	— de 18 ori
<i>show</i>	— de 17 ori
<i>hippy</i>	— de 13 ori
<i>folk</i>	— de 10 ori
<i>designer</i>	— de 9 ori

Numărul cel mai mare de anglicisme apare în articolele de recenzare a filmelor, a spectacolelor de teatru sau televiziune. Faptul este firesc, deoarece în aceste domenii popoarele de limbă engleză sînt deschizătoare de drumuri. Termeni ca *western*, *sketch*, /*scheci*/, *speaker*, *cowboy*, au intrat în patrimoniul lingvistic internațional, ca și *folklore*, *jazz*, *happening*, sau o mare parte din vocabularul sporturilor⁹, termeni care cu greu ar mai putea fi înlocuiți. Nu are echivalent în limba română nici un termen cum este *hippy*, care denumește un fenomen social specific realităților din lumea occidentală. De asemenea majoritatea studiilor de lingvistică structuralistă și matematică, precum și alte științe ale epocii contemporane au fost scrise mai întîi în limba engleză¹⁰, ceea ce a impus termenii tehnici respectivi în vocabularul științific internațional. În consecință nici noi nu ne mai putem dispensa de termeni ca *bang*¹¹, *computer*, *design*, *management*, sau termeni pe care Iorgu Iordan îi consideră ca derivați după model englez cu sufixul *-al*, ca *funcțional*, *informațional*, *opozitional*¹² etc.

Dar dacă în anumite cazuri terminologia de origine engleză este inevitabilă, în foarte multe alte cazuri ea este folosită în mod abuziv, poate dintr-un snobism monden, sau poate dintr-o prea facilă capitulare în fața modei. Astfel, de exemplu, termenul *show* nu e necesar, căci românescul „spectacol“ ne face aceleași servicii, putîndu-se aplica nu numai teatrului sau televiziunii,

⁹ Aurel Trofin, *Observații cu privire la adaptarea terminologiei sportive de origine engleză în limba română*, în SUBB, Series Phil., fasc. 2, Cluj, 1967

¹⁰ Iorgu Iordan, *Unele aspecte ale formării cuvintelor în limba română actuală*, în SCL, 4, XV, 1964, p. 410

¹¹ Mircea Gheorghiu, *Inovații și formații noi în limba presei actuale*, în LR, 2, XVII, 1968

¹² Iorgu Iordan, *lucr. cit.*, p. 410

dar și în domeniul muzical. Iată alte câteva exemple în care întrebuintarea termenului englez este inutilă :

— „acest poem unic de a cărui întinsă existență sincronică ne pătrundem *step by step*, cum ar spune Poe...“ /C. 3/IV/1970/. Locuțiunea subliniată nu însemnează altceva decât „pas cu pas, treptat“ și nu constituie un citat semnificativ, încît să nu poată fi înlocuit.

— „În Franța, /un cîntăreț român, n. n./ a fost numit *the best in the world*...“ /C. 5/II/1971/. Firesc ar fi fost să se spună „le meilleur du monde“, fiind vorba de Franța !

— „Experiența în *modern dress* este consumată de aproape o jumătate de secol...“ /C. 13/XI/1970/. Sintagma este folosită în legătură cu reprezentarea pieselor lui Shakespeare în costum modern.

— „*Last but not least*, vom căuta să aducem în prim plan forțele cele mai talentate ale teatrului nostru“ /C. 11/IX/1970/. Expresia putea fi exprimată în românește „ca un ultim punct important“.

— „memoria unui computer... era considerată *up-to-date*“, adică grozav de modernă“ /C. 8/V/1970/.

Uneori contextul în care apare cuvîntul englez crează un pleonasm, de ex. : „cel mai faimos cartier de *slumsuri*...“ /Sc. 4/IV/1970/ ; cuvîntul *slums* are și sensul de „cartier mizer, cu străzi murdare și case înghesuite“.

— „prima audiție europeană a unui tip de eveniment „*event*“ sonor“ /C. 10/XII/1970/. „*Event*“ înseamnă „eveniment“.

Alteori autorii articolelor explică cuvîntul sau sintagma folosită, dar o fac cu aproximație, putînd induce în eroare pe cititorul neinformaț :

— „se găsesc întotdeauna cîțiva oameni foarte activi — *bright young men*“. (*bright* nu înseamnă „activ“ cum s-ar deduce din text, ci „inteligent“) /C. 30/X/1970/.

— „Muzica ușoară /.../ își are cercul său de inițiați /„*show business men*“ /C. 4/XII/1970/. *Show business men* înseamnă „oameni de afaceri care se ocupă de spectacole“, „inițiați“ nu atît în muzică, cît mai ales în mecanismul care o poate face profitabilă.

Se întîmplă că uneori scriitorul face uz de termeni luați din limba engleză care au echivalent în limba română, deoarece urmărește să creeze un anumit efect. Astfel A *Happy New Year* /„An nou fericit !,“ /C. 18/XII/1970/ este folosit sarcastic într-un articol despre masacrul de la Song-My. *Thank you* și *Thank you very much* urmăresc să ne facă s-o simțim mai aproape pe Shirley Temple (C. 20/XI/1970). *No calories! No sugar!* „fără calorii, fără zahăr“ (C. 6/XI/1970) sugerează importanța reclamei în comerțul apusean, unde orice amănunt este folosit pentru a atrage atenția publicului consumator.

Se poate observa și începutul unui proces de integrare a anglicismelor în sistemul limbii române. Astfel au apărut cîțiva derivați cu sufix românesc de la următoarele cuvinte : *jazz-jazzificare* ; *jazzistic* ; *hobby-hobby-iști* ; *bloomer-bloomeriste* ; *clown-clownesc* ; *kidnap-kidnapist*.

Din cele de mai sus rezultă preferința stilului publicistic pentru un vocabular încărcat de termeni străini, mulți dintre ei deveniți internaționali. Faptul că acest vocabular internațional este în cea mai mare parte de origine engleză

ar putea fi un argument în sprijinul unei „profeții” făcute cu o jumătate de veac înainte : „Pare aproape inevitabil că în viitor lumea civilizată va adopta o limbă unică de intercomunicare, de exemplu engleza sau esperanto”.¹³

Și Al. Graur este de părere că „vocabularul internațional este astăzi purtătorul hranei spirituale a întregii populații a țării” și că „purismul” este „redus în cea mai mare parte la proteste verbale nostalgice” (lucr. cit., p. 287). Cu toate acestea acțiunea de apărare a limbilor naționale se desfășoară astăzi în toate țările paralel cu difuzarea neologismelor. Vorbind despre împrumuturile lingvistice întrebuițate din „dorința de a impresiona, de a trece om cult, cunoscător al marilor limbi de civilizație”¹⁴ Iorgu Iordan arată că „sita vremii le-a cernut, eliminându-le pe cele netrebuincioase”¹⁴. Ne exprimăm însă încrederea că, alături de această „sită a vremii”, vor acționa și toți iubitorii limbii române, pentru a ne salva de ceea ce un apărător al limbii franceze a numit „un veritable suicide linguistique”¹⁶.

Urmează lista alfabetică a termenilor de origine engleză excerptați din revista „Contemporanul” (numerele din aprilie 1970—februarie 1971) și din ziarul „Scînteia” (aprilie — mai 1970). Fiecare termen englez este urmat de explicarea sau traducerea lui, așa cum este înregistrat în dicționarele engleze uzuale (în special *The Random House Dictionary of the English Language*, College Edition, New-York, Random House, 1968). Se adaugă apoi un citat în care apare termenul respectiv.

Nu am inclus în lista noastră termenii de origine engleză deveniți uzuali și care au fost, în consecință, înregistrați în *DLRM* (de ex. *coctail*, *hailaif*, *jaz* etc.), cei cuprinși în *DN* (de ex. *africand*, *boss*, *dandi* etc.) sau în articolul citat a lui Mircea Gheorghiu (ex. *beatnic*, *mini*), deși — după cum am arătat mai sus — cele mai adeseori există o deosebire între grafia adoptată de aceste dicționare și cea folosită în presă (ex. *hailaif* — *highlife*, *scheci* — *sketch*, *sving* — *swing* etc.). Pentru economie de spațiu, am omis din lista următoare și cuvintele discutate în lucrare, chiar dacă acestea sînt frecvent întîlnite în presă.

action painting (s. n.) „curent în pictură apărut prin 1950”. (Folosit de 2 ori) : *Se naște, astfel, cunoscuta „action-painting” (...)* (C. 12/II/1971, p. 7).

after-shaving (s. n.) „loțiune de folosit după ras” : *after-shaving și tuburi Gibbs* (C. 1/V/7977)

angry-young-man (s.m.) „tînră furios” ; „scriitor aparținînd unui curent literar apărut în Anglia prin 1950” : *literatura angry-young-men-ilor* (C. 17/IV/1970).

anti-star (s.n.) „anti-vedetă” (Folosit de 3 ori) : *cariera unui nou gen de vedetă : vedeta anti-star* (C. 11/IX/1970, p. 5).

beat (adj.) „caracteristic membrilor generației beat” (Folosit de 6 ori) : *muzica beat* (C. 13/X/1970 p. 9).

¹³ Sapir, lucr. cit., p. 98

¹⁴ Iorgu Iordan, *Limba română actuală. O gramatică a greșelilor*, București, Editura Socec, 1943, p. 471

¹⁵ Remy de Gourmond, *Esthétique de la langue française*, Mercure de France, 1955, p. 48

best-seller (s.n.) „succes de librărie“ (Folosit de 3 ori): *Bestseller-ul lui Erich von Däniken* (C. 1/V/1970).

bit (s.n.) „unitate informațională“: *cel mai mare număr de „bits“* (C. 8/V/1970 p. 10).

black-out (s.n.) „stingerea tuturor luminilor rampei pentru a obține un efect special sau pentru a indica sfârșitul unei scene“: *un „black-out“ de trei minute* (C. 12/II/1971, p. 5).

blue-jeans (s.n.) „pantaloni din bumbac rezistent, durabil“ (Folosit cu o greșeală de ortografie): *În blue-geans* (C. 28/VIII/1970, p. 5).

blue-print (s.n.) „tipărituri de culoare albastră“: *acele blue-prints* (în *America pornografia are culoarea albastră!*) (C. 27/XI/1970, p. 5).

blues (s.n.) „cîntec trist de jazz“ (Folosit de 6 ori): *muzică simfonică și blues* (C. 13/XI/1970, p. 9).

bloomeristă (s.f.) „persoană care poartă un bloomer“ (costum feminin format din fustă scurtă și pantaloni sau pantaloni pînă la genunchi): *tapajul bloomeristelor* (C. 5/II/1971/ p. 6).

bobby-soxer (s.f.) „adolescentă cochetă din anii '40“: *urmașele bucolicelor bobby-soxers* (C. 27/XI/1970, p. 5).

boogie-woogie (s.n.) „o formă de blues instrumental“: *pianistul de boogie-woogie* (C. 13/XI/1970, p. 9).

boom (s.n.) „perioadă de prosperitate.“ (Folosit de 3 ori): *Boom-ul apropiat al industriei țeșmintelor* (C. 2/X/1970, p. 6).

box-office (s.n.) „casă de bilete“: *Campion absolut al box-office-ului* (C. 17/IV/70).

boy meets girl „un băiat întâlnește o fată“ (C. 10/IV/1970).

brass „instrumente de suflat“. (Folosit de 2 ori): *Forța atacului secției de „brass“* (C. 13/XI/1970, p. 9).

campus (s.n.) „suprafață care include toate clădirile și terenurile unei universități“. (Folosit de 2 ori): *tulburările dintr-un „campus“ studentesc* (C. 24/IV/1970).

catch-as-catch-can (s.n.) „un stil de lupte“ (sport). (Folosit de 4 ori): *Ce spun (...) multe imbrînceli, rixuri și numere de „catch-as-catch-can cu privire la lume și viață?“* (C. 20/XI/1970, p. 4).

challenge-round (s.n.) „partidă (rundă) disputată pe teren propriu de către deținătoarea trofeului în finala unei ediții sportive“: *abolirea challenge-round-ului* (Sc. 13/IV/1970).

chewing-gum (s.n.) „gumă de mestecat“. (Folosit de 2 ori): *Înlocuise chewing-gum-ul cu o țigară cu foi* (C. 28/VIII/1970, p. 5).

clownesc (adj.) „caracteristic clovnului“: *fantezii simili-sportive, simili-clownești* (C. 13/XI/1970, p. 4).

come-back (s.n.) „revenirea popularității“: *un vertiginos „come-back“* (C. 13/XI/1970, p. 9).

computer (s.n.) „calculator, mașină de calculat electronică“. (Folosit de 23 de ori): *memoria unui computer foarte modern* (C. 8/V/1970, p. 10).

computerizat (adj.) „controlat, dirijat de computere electronici“: *spital computerizat* (C. 22/I/1971, p. 6).

- comprehensive-planning** (s.n.) „planificare, plan de lucru detaliat“. Folosit cu greșeli de ortografie, după cum se vede din exemplul dat: *activitatea de proiectare complexa, asa numitul „comprehensiv-planing“* (C. 11/IX/1970, p. 7).
- containerizat** (s.f.) „închiderea într-un container“ *containerizarea (...) a luat o mare dezvoltare ...* (C. 9/IX/1971, p. 2).
- country-western** (s.n.) „gen de muzică folk“ *muzica pop, folk, country western* (C. 3/VII/1970, p. 6).
- court** (s.n.) „teren de tenis“; *finala „Cupei Davis pe court-urile“ asfaltate* (Sc. 13/IV/1970).
- cover-story** (s.n.) „articol dintr-o revistă care are legătură cu fotografia de pe coperta revistei“ *cover-story-ul semnat de Eva Sirbu* (C. 4/IX/1970, p. 5).
- cowboy** (s.m.) „bărbat călare care are grijă de vite în vestul S.U.A.“ „Îl asociem de obicei cu filmele western. (Folosit de 7 ori). o *pălărie de cowboy* (C. 16/X 1970, p. 6).
- crooner** (s.m.) „Cântăreț de cîntece sentimentale“ *șansonetiști de frunte și crooneri* (C. 1/II/1970, p. 6).
- decision-making** (s.n.) „decizii cu privire la viitor“ *ceea ce J. Galtung numește futurologie prescriptivă, iar F. Kaufman decision-making* (C. 1/IV/1970).
- design** (s.n.) „desen, model decorativ“, „organizarea sau structurarea elementelor formale în așa fel, încît să individualizeze un produs“. (Folosit de 24 ori). *destinul tragic al design-ului.* (C. 12/II/1971, p. 7).
- designer** (s. m) „cel care realizează design-ul“. (Folosit de 9 ori). *Acesta este designerul.* (C. 13/XI/1971, p. 7).
- digest** (s.n.) „Colecție de lucrări literare, istorice științifice etc. prezentate pe scurt, în esență, pentru a permite cititorului să se informeze cît mai rapid“. *Sînt un „digest“ reușit.* (C. 18/XII/1970, p. 4).
- disk-jockey** (s.m.) „persoană care conduce un program de radio, T.V., un spectacol, prezentînd publicului muzica imprimată pe discuri și căutînd să amuze prin glume, istorioare etc.“ (Folosit de 5 ori), uneori sub forma: *disc-jockey*). În DN cele două cuvinte figurează separat, *disc* „placă de patefon“ (fr. *disque*) și *jocheu* „călăreț profesionist la cursele de cai“: *Program de muzică pop prezentat de disc-jockey-ii clubului* (C. 22/I/1971, p. 7).
- dixieland** „stil în muzică“ (Folosit de 2 ori): *De la „dixieland“ la „free“* (C. 24/IV 1970).
- drugstore** (s.n.) „magazin unde se vînd articole variate“. (Folosit de 2 ori): *Dacă mergi azi la drugstore să cumperi o hartă a lumii.* (C. 15/I/1971, p. 9).
- drummer** (s.m.) „baterist, toboșar“: *sincronizarea cuplului de „drummers“* (C. 15/I/1971, p. 6).
- end** (s.n.) „sfîrșit“: *Jakie's End* (C. 18/XII/1970, p. 9).
- event** (s.n.) „eveniment“: *un tip de eveniment „event“ sonor* (C. 10/XII/1970, p. 6).
- environment** (s.n.) „mediu înconjurător“. Folosit în domeniul artei și al muzicii, se referă la producțiile artistice create în atmosfera mediului înconjurător sau folosind elemente ale mediului înconjurător: *Exemplele cele mai tipice ale acestei noi arte, legată de o nouă concepție a spațiului, sînt „environments“-urile, „happening“-urile* (C. 6/XI/1970, p. 6).

establishment (s.n.) „sistem ordine socială stabilită“. (Folosit de 2 ori): *Sfîrșitul este tragic, nu doar din cauza convențiilor și establishmentului* (C. 24/IV/1970).

eye-liner (s.n.) „tuș pentru ochi“ (C. 18/XII/1970, p. 6).

fair (adj.) „cinstit, drept“ (Folosit de 2 ori): *În engleză vocabula „fair“ iradiază în toate direcțiile* (C. 15/V/1970, p. 1).

fair-play (s.n.) „joc cinstit“ (sport). (Folosit de 7 ori): *fair-play-ul englezesc avea toate șansele să facă o carieră internațională* (C. 15/V/1970, p. 1).

fan (s.m.) „suporter fanatic“. (Folosit de 3 ori): *Sufletele noastre de „fani“* (C. 20/XI/1970, p. 5).

a faulta (vb.) „a comite o infracțiune la fotbal“ (Folosit de 2 ori): *eu am faultat* (C. 10/XII/1970, p. 2).

feed-back (s.n.) „reacție a rezultatelor unui proces, care schimbă sau consolidează caracterul aceluia proces“. (Folosit de 2 ori): *fenomene (...) de „feed-back“, de reacțiune sau de retroacțiune* (C. 31/VII/1970, p. 1).

flash (s.n.) „Sclipire“; „instantaneu, de multe ori amuzant, spiritual“ (Folosit de 3 ori): *„f’-e-răvașele“, oferite ca niște flash-uri* (C. 8/I/1971, p. 4).

flash-ahead (s.n.) Folosit ca antonim al lui „flash-back“.

flash-back (s.n.) „supraproiecție“; „parte dintr-un film care prezintă o scenă anterioară acțiunii filmului“ (Folosit de 5 ori): *Povestea nu se răsuțește înapoi în flash-back, nici nu se avîntă eliptică în flash-ahead* (C. 10/IV/1970).

fifty-fifty „în părți egale, frățește“: *fostă colonie germană, pusă sub mandat „fifty-fifty“ francez și britanic*. (C. 5/II/1971, p. 9).

folk „stil în muzică“. (Folosit de 10 ori): *mult talentatul interpret folk* (C. 17/IV/1970).

folk-singer (s.m.) „cîntăreț de folk“: *șansonetiști de frunte și folk-singeri* (C. 1/I/1971, p. 6).

forecast (s.n.) „știința de a prevedea viitorul“: *șansele unei integrări cresc pe tărîmul futurologiei predictive* (J. Galtung), *al „forecast“-ului* (F. Kaufman) (C. 1/V/1970).

free „stil în muzică, curent în cinematografie“: *de la „dixieland“ la „free“* (C. 24/IV/1970); *„free-cinema“* (C. 17/IV/1970).

franchising (s.n.) „permisiunea de a vinde produsele date unui negustor de către un fabricant producător“: *este o aplicare a „franchising“-ului american* (C. 6/XI/1970, p. 10).

gadget (s.n.) „mecanism, invenție, născocire“: *numărul gadgets-urilor de specialitate sporește* (C. 27/XI/1970, p. 5).

germ free unity „metodă care urmărește creșterea unor generații de animale în absența totală a microorganismelor“ (C. 2/X/1970, p. 10).

glamour (s.n.) „farmec, vrajă“: *unde n-a reușit Jackie, (...) cu glamour-ul și cu legendele sale* (C. 15/I/1971, p. 6).

groggy (adj.) „amețit, nesigur pe picioare“: *Mcateer era groggy, după ce fusese expedit de trei ori la podea* (Sc. 4/IV/1970).

happy (adj.) „fericit“; *final „happy“* (C. 29/I/1971, p. 10).

happy-end (s.n.) „sfîrșit fericit“. (Folosit de 4 ori): *teatru cu happy-end* (C. 18/XII/1970, p. 6).

happening (s.n.) „stil în muzică, artă, teatru, avînd puncte comune cu „environment“-ul; spectacol prezentînd întîmplări, evenimente, fără legătură unele cu altele, la care publicul trebuie să participe în mod creator“. (Folosit de 6 ori): *de la teatrul grec la happening* (C. 24/IV/1970).

hippy intraductibil: fenomen social. (Folosit de 13 ori): *Să scoale părinții eventualilor hippies din somn?* (C. 20/XI/1970, p. 4).

hit (s.n.) „cîntec, piesă, spectacol de succes“: *hit-urile Broadway-ului* (C. 25/IX 1970, p. 5).

hobby (s.n.) „manie“ (Folosit de 4 ori): *o fi asta un hobby* (C. 4/IX/1970, p. 2).

hobby-ist (s.m.) „cel care are o manie“ *Și sînt hobby-iști* (C. 18/XII/1970, p. 2).

hold-up (s.n.) „tîlhărie“: *Filmul este istoria unui hold-up* (C. 1/I/1971, p. 2).

hovercraft (s.n.) „aeroglisor“: *un „hovercraft“ (aeroglisor) pentru transporturi* (C. 17/VII/1970, p. 9).

if „dacă“. (Folosit de 2 ori): *un fel de If derivat* (C. 2/X/1970, p. 5).

insert (s.n.) „acțiunea de a insera“ (Folosit de 3 ori): *au recurs (...) la metoda inserturilor* (C. 15/I/1971, p. 4-5).

jam-session (s.n.) „concert improvizat al unui grup de muzicanți, care cîntă pentru propria lor plăcere“: *„Jam-session“-ul trupei lui Brubeck* (C. 20/XI 1970, p. 6).

jazzistic: mișcarea jazzistică (C. 20/XI/1970, p. 6).

jazz-ificare (s.f.): „jazz“-ificare muzicii (C. 13/XI/1970, p. 9).

jazz-men (s.m.) „cîntăreți de jazz“: *renumiți jazz-men* (C. 13/XI/1970, p. 9).

keyboards „instrument muzical în genul orgii“. (C. 13/XI/1970, p. 9).

kidnapist (s.m.) „cel care răpește o persoană pentru a obține o răscumpărare“: *clienții lui sînt (...) kidnapiști* (C. 16/IX/1970, p. 10).

LP (s.n.) „disc cu mai multe cîntece, avînd turația 33 1/3.“ (Folosit de 5 ori): *numeroase discuri mari (L.P.)* (C. 13/XI/1970, p. 9).

lady (s.f.) „doamnă“: *fantasma ladyei (...) lui Poe* (C. 25/XI/1970, p. 3).

last but not least „ca un ultim punct, de egală importanță cu celelalte“ (Folosit de 2 ori): *Last but not least se arată cum (...) trebuie să fie arta* (C. 10/XII/1970, p. 7).

Living Theater „mișcare teatrală care urmărește ca publicul să participe direct la acțiunea piesei“: *Living Theater-ul a deschis porțile urletului de suferință* (C. 12/VI/1970, p. 4).

lunch (s.n.) „prînz“: *ora lunch-ului* (C. 12/VI/1970, p. 4).

madison (s.n.) „gen de dans“: *a încerca să dansezi madison* (C. 18/IX/1970, p. 9).

management (s.n.) „știința conducerii (unor mari unități economice, administrative etc.) avînd ca scop obținerea de rezultate optime“ (Folosit de 4 ori): *Un foarte bun management* (C. 15/I/1971, p. 9).

mass-media (s.n.) „mijloace de răspîndire a ideilor în mase (radio, T.V., cinema)“. (Folosit de 4 ori): *explozia mass-media-urilor* (C. 1/V/1970).

mariner (s.m.) „marinar“: „*mariners*“ nord-americani (Sc. 13/IV/1970).

marketing (s.n.) „studiul activităților comerciale pentru a cunoaște cererea pe piață și psihologia consumatorului, pentru a adapta produsele și a le dirija spre piața cea mai bună (include reclama, vînzarea, expedierea produselor). (Folosit de 2 ori, cu aceeași greșeală de ortografie: Marketing) *Pe vremea aia, știi, nu se inventase „marketingul“* (C. 25/XII/1970, p. 10).

- mellotron** „instrument muzical în genul orgii” (C. 13/X/1970, p. 9).
- moog synthesiser** „instrument muzical în genul orgii” (C. 13/X/1970, p. 9).
- motel** (s.n.) „hotel, de obicei la marginea unei șosele, care are teren de parcare gratuit”. Poate a intrat în limbă prin filieră franceză *Campinguri* (...) *moteluri, cabane* (C. 17/VII/1970, p. 7).
- musical** (s.n.) „comedie muzicală”. (Folosit de 18 ori): *cel mai scump musical din istoria Broadway-ului* (C. 15/I/1971, p. 6).
- music-hall** (s.n.) „spectacol de varietăți; varieteu”. Intrat, poate prin filieră franceză. *revista muzicală, „music-hall-ul”* (...) (C. 13/XI/1970, p. 1).
- nevermore** (adv.) „niciodată”. Tipărit cu o greșală de ortografie sau adaptat: *Corbul nu va înceta să zică „nevermore”* (C. 10/XII/1971, p. 3).
- newdada** „curent în pictură”: *arta pop sau newdada* (C. 6/XI/1970, p. 6).
- new-look** (s.n.) „noul aspect, noua înfățișare”. (Folosit de 2 ori): *new-look-ul lansat de Dior* (C. 5/II/1971, p. 6).
- nighclub** (s.n.) „bar de noapte”: *o combinație bar-restaurant-night-club* (C. 25/IX 1970, p. 5).
- no** (adv.) „nu”: *maxi, no!* (C. 2/X/1970, p. 6).
- one-man-show** (s.n.) „spectacol susținut de o singură persoană”. (Folosit de 2 ori): *J. L. apare pe scenă susținând un „one-man-show de o oră și jumătate* (C. 16/X/1970, p. 10).
- op-art** (s.n.) „stil de artă abstractă”. (Folosit de 2 ori) *op-artul nu e generalizat* (C. 25/XII/1970, p. 7).
- open** (adj.) „aer liber, afară; concurs deschis oricărui participant”; *concurs internațional de tenis-open* (Sc. 13/IV/1970).
- out-sider** (s.m.) „persoană care nu este membră a unui grup, cerc, societăți”: *mitul poziției privilegiate (de out-sider) a științei* (C. 30/X/1970, p. 9).
- pace-maker** (s.n.) „instrument implantat sub piele pentru stimularea electrică a mușchiului inimii”. (Folosit de 2 ori): *un aparat numit „pace-maker”* (C. 29/V 1970, p. 10).
- parking** (s.n.) „loc de parcare”. (Folosit de 3 ori): *parkinguri devenite impracticabile* (C. 16/X/1970, p. 9).
- party** (s.n.) „petrecere”: *istoria unui party compromis* (C. 17/VII/1970, p. 5).
- play-back** (s.n.) „mînuirea unui fonograf, magnetofon etc. în așa fel, încît să auzim o reproducere a înregistrării”: *un play-back* (C. 29/I/1971, p. 5).
- play-boy** (s.m.) „tînăr, de obicei bogat, care duce o viață ușuratică” (Folosit de 2 ori): *condiția umană a unui „play-boy”* (C. 1/I/1971, p. 5).
- pink-film** (s.n.) „film roz” (cu subiect erotic sau pornografic): *Japomia* (...) *campioana pink-filmului* (C. 27/XI/1970, p. 5).
- pop** „stil în artă și muzică”. (Folosit de 35 ori): *muzica* (...) *numită pop* (C. 1/I 1971, p. 6); *o modalitate ca pop-art-ul* (C. 8/I/1971, p. 7).
- porno-big-boss** (s.m.) „marele patron al pornografiei”: *the porno-big-boss local* (C. 27/XI/1970, p. 5).
- porno-shop** (s.n.) „magazin de pornografii”. (C. 27/XI/1970, p. 5).
- psychedelic** (adj.) „referitor la o stare mintală caracterizată prin halucinații și euforie sau disperare, produse de anumite droguri”. (Folosit de 2 ori): *imagini din documentare sau „psychedelice”* (C. 16/X/1970, p. 10).

pub (s.n.) „cîrciumă”. (Folosit de 3 ori, poate pentru că nu are nuanța peiorativă a cuvîntului românesc) *pub-ul său preferat* (C. 22/I/1971, p. 9).

puzzle (s.n.) „ghicitoare, încurcătură”: *un elaborat „puzzle”* (C. 4/IX/1970, p. 7).

rallye (s.n.) „cursă automobilistică, raliu”: *culori cu nume evocatoare’ — argintiu rallye* (C. 6/XI/1970, p. 10).

ranch (s.n.) „fermă” (Folosit de 2 ori): *Nathalie Delon are un ranch* (C. 4/IX/1970, p. 5).

relevance tree „arbore de pertinență” (C. 10/IV/1970).

remake (s.n.) „repunere în scenă sau reecranizare” (Folosit de 3 ori) *un (...) „remake” cu „Dansul Morții”* (C. 4/XII/1970, p. 4).

remember (vb.) „memento”; noua rubrică a revistei „Contemporanul” începînd cu numărul din 5/II/1971.

rhythm and blues (s.n.) „o formă a muzicii negrilor, caracterizată prin ritmuri puternice, repetate, și melodii simple” *Formația aceasta de muzică pop, folk, (...), rhythm and blues* (C. 3/VII/1970, p. 6).

rock și rock’n roll (s.n.) „stil în muzică” (Folosit de 4 ori) *cîntînd (...) underground și rock* (C. 1/I/1971, fp. 6).

rockier (s.m.) „tînăr aparținînd unui grup în care semnele de recunoaștere sînt părul lung, hainele de piele etc.” *Regizorii (...) au dat posibilitatea unui grup de „rockier”-i să-și creeze portretul în film* (C. 6/XI/1970, p. 5).

șalanger (s.m.) „atlet care provoacă la luptă, în mod oficial, pe deținătorul unui titlu sportiv”. Poate a intrat în limbă prin filieră franceză (challenger): *șalangerul englez G. Mcateer* (Sc. 4/IV/1970).

self-made (s.n.) „produs obținut cu mijloace proprii”: *self-made-ul îți dă satisfacția unei viziuni poate mai personale* (C. 28/VIII/1970, p. 10).

session vezi *jam-session* (C. 25/XII/1970, p. 12).

shocking (adj.) „șocant”. (Folosit de două ori cu aceeași greșală de ortografie: *shoking*) : *o vogă shoking* (C. 12/VI/1970, p. 4).

show (s.n.) „spectacol”. (Folosit de 17 ori) : *invitata show-ului* (C. 8/I/1971, p. 6).

sex-museum (s.n.) „muzeu de sex”: *apare sex-musem-ul* (C. 27/XI/1970, p. 5).

sexy (adj.) „atrăgător din punct de vedere sexual; excitant”. (Folosit de 6 ori) : *imagini sexy* (C. 27/XI/1970, p. 5).

site (s.n.) „teren pe care casele sînt construite ținîndu-se seama de mediul înconjurător”. (Folosit de 6 ori) *orașul nostru (...) este un „site” organizat* (C. 27/XI/1970, p. 7).

single „disc de muzică, avînd un cîntec imprimat”. (Folosit de 4 ori) : *Electre-cordul scotea cite un „single” la fiecare trei zile* (C. 1/I/1971, p. 6).

skylab (s.n.) „laborator cosmic”. (Folosit de 2 ori) : *skylaburi cu mare capacitate de lansare ușoară în spațiu* (C. 5/II/1971, p. 10).

song (s.n.) „cîntec”: *cîntece românești, songuri* (C. 5/II/1970, p. 4).

sound (s.n.) „sunet, rezonanță”. (Folosit de 2 ori) : *creare a unui „sound” propriu* (C. 15/I/1971, p. 6).

soul (s.n.) „gen de muzică, specifică negrilor” (Folosit de 2 ori) *diverse stiluri și curente folk și soul, jazz și rock* (C. 13/XI/1970, p. 9).

smog (s.n.) „amestec de ceață și fum”. (Folosit de 2 ori) : *port (...) amenințat de „smog”* (C. 16/X/1970, p. 10).

snack-bar (s.n.) „bufet unde se pot servi aperitive, gustări ușoare“ : *se hrănește cu sandvișuri în snack-baruri* (C. 28/VIII/1970, p. 9).

standing (s.n.) „poziție socială“. (Folosit de 2 ori) : *Standingul cetățeanului nord-american* (C. 15/I/1971, p. 9).

star (s.n.) „vedetă de cinema, de muzică ușoară“. (Folosit de 6 ori) : *star muzical* (C. 13/XI/1970, p. 9).

starlet (s.f.) „tînără actriță care promite să devină vedetă“ : *aici era (...) Mecca starletelor* (C. 8/V/1970, p. 5).

stewardesă (s.f.) „însoțitoare de avion, vapor, tren“ : *surîsuri de stewardesă* (C. 16/X/1970, p. 9).

story (s.n.) „poveste, povestire“ (Folosit de 3 ori) *pilonul unui story solid* (C. 10/IV/1970).

stress (s.n.) „tensiune, strîngere de inimă“. (Folosit de 2 ori) : *combaterea acestui mic „stress“* (C. 2/X/1970, p. 10).

strip-tease (s.n.) „spectacol în timpul căruia o dansatoare se dezbracă treptat, în acompaniamentul muzicii“. (Folosit de 4 ori) : *Strip-tease-ul a fost prezentat ca una din armele (...) de luptă cu ipocrizia* (C. 27/XI/1970, p. 5)

stylophone (s.n.) instrument muzical în genul orgii“ (C. 13/XI/1970)

superstar „supervedetă“ : *rețeta e unică : superstaruri, montări fastuase* (C. 25/IX/1970, p. 5)

survival of the fittest „supraviețuirea celor mai apti“ : *Era (...) beneficiarul suprem al luptei pentru existență, „survival of the fittest“* (C. 8/I/1971, p. 10)

tenisman pl. **tenismen** (s.m.) „jucător de tenis“ : *tenismenii români în două finale* (Sc. 13/IV/1970).

thriller (s.n.) „roman sau film polițist“. (Folosit de 2 ori) : *acțiunea unui thriller* (C. 4/XII/1970, p. 5)

top (s.n.) „disc de mare succes, care se menține pe primele locuri în clasificări“ :

discuri recente, top-uri (C. 18/XII/1970, p. 6)

twist (s.n.) „gen de dans“ : *epoca twistului* (C. 18/IX/1970, p. 9)

underground (s.n.) „curent în cinematografie, muzică, artă“. (Folosit de 8 ori) :

underground- ceea ce desemnează muzica de aspect nefacil, creată pentru sine și

nu pentru dans (C. 13/XI/1970, p. 9)

wait and see „așteaptă să vezi“ : *psihoza lui „wait and see“* (C. 3/VII/1970, p. 6)

week-end (s.n.) „sfîrșit de săptămînă“. (Folosit de 5 ori) : *Sociologii vorbesc*

despre week-end ca de cel mai formidabil fenomen colectiv individual (C. 31/VII/1970, p. 6)

western (s.n.) „gen de film“. (Folosit de 27 ori) : *au forfecat westernul și neorealismul italian* (C. 1/V/1970)

work in progress „activitate în desfășurare“ : *Musicircus (...) este poate cea*

mai aproape de ceea ce Cage însuși definește ca „work in progress“ C. 10/XII/1970,

p. 6)

yes (adv.) „da“ : *mini, yes* (C. 2/X/1970, p. 6)

СЛОВА АНГЛИЙСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУМЫНСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ.

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В работе рассматривается все более усиливающееся влияние английского языка на публицистический стиль румынского языка. Автор показывает, что современные заимствования не освоены с фонетической точки зрения. Наблюдается только попытка приспособить их к морфологической системе румынского языка. В работе подчеркивается, что не все заимствования отвечают каким-либо потребностям: многие из них являются лишними и легко могут быть заменены румынскими эквивалентами. В конце работы приводится список слов английского происхождения, выписанных из журнала «Контемпоранул» (апрель 1970 г. — февраль 1971 г.) и из газеты «Скынтейя» (март-апрель 1970 г.).

TERMS OF ENGLISH ORIGIN IN ROMANIAN CONTEMPORARY JOURNALISM

(SUMMARY)

The author deals with the ever-increasing influence of the English language upon journalistic style. It is pointed out that a peculiarity of the borrowings from English is their often unadapted usage in the Romanian phonetical system; only in the Romanian morphological system can one see attempts to adapt these words. The greatest part of the borrowings are nouns. The author shows that while some of the borrowings are indispensable, others are futile, as they have a Romanian equivalent.

There follows a list of the terms excerpted from „Contemporanul“ /issues between April 1970 — February 1971/ and „Scînteia“ /March — April 1970/.

GRAIURILE GERMANE DIN ROMÂNIA

DE

ȘTEFAN BINDER

În R.S.România trăiesc astăzi aproape 400.000 de germani, ai căror strămoși venind din diverse regiuni germanofone au fost colonizați începînd cu secolul al II-lea pe teritoriul de astăzi al României. Chemați sau surghiuniți din cauza atitudinii lor protestatatoare de către regi, grofi, baroni sau alți exploataitori, ei s-au așezat în mijlocul populației autohtone românești, fiind nevoiți să muncească pentru a valorifica mai bine acest pămînt în folosul stăpînitorilor, ale căror visterii erau veșnic secate din cauza războaielor.

În decursul veacurilor au venit pe rînd sașii, șvabii, landlerii, germanii sătmăreni, țipserii, germanii din Hodod, din Palota, și alte grupuri și grupulețe de coloniști germani. Dintre primele eşaloane, puțini au supraviețuit. De abia în generația a doua și a treia au reușit să se aclimatizeze și să prindă rădăcini în mijlocul românilor, al maghiarilor și al altor naționalități conlocuitoare.

Cetățenii români de naționalitate germană au făurit și au scris istoria împreună cu naționalitățile în mijlocul cărora trăiesc și cu care au împărtășit și împărtășesc atît necazurile cît și bucuriile. Aici și-au găsit patria pe veci, aici, cu naționalitățile frățești împreună, luptă și muncesc astăzi pentru a-i da o față nouă și o inimă socialistă.

Politica marxist-leninistă a P.C.R. și a guvernului față de naționalitățile conlocuitoare a reușit prin asigurarea aceluiași drepturi și datorii tuturor cetățenilor, prin cultivarea neîngrădită a tradițiilor și a limbii tuturor oamenilor muncii, de orice naționalitate, să făurească o națiune monolită, o forță care constituie cea mai sigură cheazășie pentru construirea multilaterală a socialismului și a comunismului în România.

Cetățenii români de naționalitate germană pot cultiva liber tradițiile și limba lor maternă și nu este întîmplător ca, în condițiile de astăzi, graiurile și obiceiurile populare să înflorească din nou, datorită în mare măsură și cercetării și adîncirii lor științifice.

În paginile ce urmează vom încerca să cuprindem trăsăturile caracteristice ale graiurilor germane vorbite pe teritoriul Republicii Socialiste România.

Dialectul săsesc din Transilvania

Colonizările masive cele mai timpurii cu populație de origine germană au fost făcute în Transilvania, în interiorul arcului carpatic. Cei circa 180 000 de germani sînt numiți sași. În documentele din sec. al 13-lea scrise în latina medie-

vală sînt citați ca „flandrenses“, „theutonici“ sau „saxones“, ceea ce indică diversitatea originii lor.

Deja în sec. al XI-lea s-au așezat coloniști bavarezi în nordul Transilvaniei. Coloniștii de mai târziu au creat în decursul timpului trei centre orășenești, Bistrița, Năsăud și Reghinul și la începutul secolului al 13-lea au colonizat și Țara Birsei, situată în unghiul între Carpații de Sud și Carpații Răsăriteni.

În secolele al 12-lea și 13-lea, în deosebi sub domnia regelui Gheza al II-lea, Transilvania a fost colonizată în trei etape cu imigranți din ținuturile Moselei și din Renania. Acești coloni, chemați și recrutați de regii maghiari în vederea dezvoltării țării și totodată pentru a apăra ținuturile situate la hotarele regatului, așezați în mijlocul populației autohtone românești, au primit ca „hospites“ (oaspeți) anumite privilegii, putîndu-se administra singuri. Ei au creat între Mureș (la V și N) și Olt (la S și E) centre orășenești: Sibiul pe Cibin (numit în 1224 Sibinburg „Cetatea Cibinului“, care a dat denumirea germană a provinciei „Siebenbürgen“), Mediașul, Sighișoara pe Târnava Mare și Cincul Mare; în Țara Birsei Brașovul; pe cursul inferior al Mureșului Sebeșul și Orăștie.

În partea de răsărit a Transilvaniei sudice, în deosebi în Țara Birsei, și cavalerii teutoni s-au asociat activității de colonizare, începînd din anul 1211. Din cauza atitudinii lor samavolnice, ei au fost alungați în 1225.

În baza unui plan de colonizare amplu, aceste spații prevăzute în Transilvania de sud pentru colonizare urmau să fie unite și astfel a fost creat un nou centru de sprijin la Cîrța, loc strategic important pe Olt, unde și astăzi se mai pot vedea ruinele mănăstirii cisterciencilor.

Între sașii din sudul Transilvaniei și cei din nordul Transilvaniei trăiesc în număr mai mare secuii care vorbesc limba maghiară. Centrul lor este Tîrgul-Mureș, oraș locuit în trecut și de sași.

Pierderile de oameni în timpul năvălirii tătarilor (1241) au prilejuit noi colonizări țărănești pînă în sec. al 14-lea.

Pentru a intensifica exploatarea aurului, în sec. al 14-lea au fost recrutați în Munții Apuseni și în jurul orașului Baia Mare mineri din Germania centrală răsăriteană, dar și dintre coloniștii mai vechi de pe partea interioară și exterioară a Carpaților.

Alte pierderi, în deosebi în partea de pe cursul inferior al Mureșului, în timpul năvălirilor turcilor în sec. al 15-lea, au dus la slăbirea numerică a coloniștilor, dar prin reforma realizată de Ioan Honterus încă în timpul cînd trăia Luther și prin unificarea politică a coloniștilor sași și unirea lor în așa numita „Universitate a națiunii“ (Nationsuniversität), ei au primit o organizare, care a consolidat independența lor, îndeosebi pe baza „Statutului Bisericesc“ din 1547 și a „Dreptului propriu funduar al germanilor din Transilvania“ (1583), care excludea nobilimea.¹

Dintre cele circa 248 de comune în care se vorbesc graiuri săsești, mai mult de 4/5 sînt situate în Transilvania de sud.

¹ Cf. *Istoria României*, II, Edit. Academiei R.P.R. Buc. 1962, p. 76 ș.u.; E. Schwarz, *Die Herkunft der Siebenbürger und der Zipser Sachsen*, München 1957; *Die deutsche Sprache*, VEB Bibliographisches Institut, Leipzig, 1970, p. 295, 301 ș.u. 341 ș.u., 378.

După A. Scheiner ² și după regretatul germanist de la Innsbruck K.K. Klein ³, graiurile săsești sînt rezultatul unei nivelări în decurs de 5 secole, în cursul căreia caracterul francon mediu al acestor graiuri a ieșit distinct la iveală.

E. Schwartz ⁴ însă susține, că în părți întinse ale ariei lingvistice săsești situația de astăzi a fost atinsă deja în 1220, fără ca această nivelare să se fi produs exclusiv în favoarea grupei dialectale celei mai numeroase, ca de ex. în Țara Bîrsei, unde în toate cele 14 comune, inclusiv Șercaia, care înainte aparținea tot de Țara Bîrsei, consoana bavareză *b* (*p*) (din germ. medie de sus *w*) precedată de cons. *s*, *s*, *ts*, a învins, cu toate că toate celelalte caracteristici ale graiului din Țara Bîrsei ne îndreaptă spre graiul francon mediu. Grupul 22 *schwarze Schweinchen* „22 de de purcei negri“ sună în graiurile din Țara Bîrsei *tspendntspintsiç špuarts špentçdr*, în alte graiuri, de ex. cel de la Mediaș, *tsvenntsvintsiç švuarts šventçdr*. În schimb, în nordul Transilvaniei, colonizată inițial cu bavarezi, cons. *w* din germ. med. de sus, nu s-a păstrat după *s*, *s*, *ts* decît la Teaca. Altmintrelea această consoană apare ca *v* în toate graiurile săsești din nordul și sudul Transilvaniei: *tsve*, *tsvið*, *tsvâi*, *tsvai*, etc. „doi“. Acolo graiurile de astăzi au de secole deja un caracter francon-mediu.

Particularitatea dialectului săsesc constă în faptul că, spre deosebire de celelalte dialecte germane vorbite aproape exclusiv de populația țărănească, acest dialect este folosit de toate păturile sociale în comunicarea zilnică uzuală, germana literară fiind folosită numai în școală, în întrunirile publice, la manifestări culturale și în biserică. Există deci o delimitare netă între dialect pe de o parte și limba literară de cealaltă parte, deși în ultima vreme influențele limbii literare și a limbii uzuale de la orașe, precum și a limbii române se fac din ce în ce mai simțite.

Vocalismul ⁵ săsesc este extrem de diversificat și se deosebește de la comună la comună. Astfel cuvîntul *grün* „verde“ are 68 de forme în cele 232 comune anchetate (de ex. *grän*, *grāi*, *grān*, *graen*, *grean*, *griän*, *groan*, *groin*, *grāiðn*, *graoðn*, *groaiðn*, *gruðñ* ș.a.)⁶, cuvîntul *hinter* „după“ are 65 de forme (de ex. *heñdər*, *handər*, *hāñdər*, *hoñdjər*, *hoəndjər*, ș.a.)⁷, cuvîntul *Gans* „gîscă“ are 63 de forme la sg. și 54 la pl. (de ex. *gās*, *gas*, *gos*, *gus*, *gais*, *geas*, *geus*, *gios*, *goas*, *gois*, *gōas*, *guos*, *gāiñs*, *guāns*, *guais* ș.a.)⁸. În cuvîntul *Haus* „casă“ întîl-

² A. Scheiner, *Denkzeiten siebenbürgisch-sächsischer Sprachgeschichte*, în *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, vol. XLI (1928), p. 666.

³ K. K. Klein, *Spilliter zur Geschichte der Herkunftsforschung*, în *Siebenbürgische Vierteljahrsschrift* 1932, p. 68—77.

⁴ E. Schwarz, *lucr. cit.*

⁵ Cf. atît pentru fonetismul săsesc cît și pentru caracteristicile morfologice, sintactice și lexicale: B. Capesius, *Wesen und Werden des Siebenbürgisch-Sächsischen*, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, Academia R.P.R. Buc. 1965, vol. 8 1 p. 5—26; K. K. Klein și L. F. Schmitt, *Siebenbürgisch-deutscher Sprachatlas*, vol. I, partea I; *Laut- und Formenatlas*, N. G. Elwert, Marburg 1961; *Siebenbürgisch-sächsisches Wörterbuch herausgegeben vom Ausschuss des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, Strassburg, Berlin und Leipzig, Bukarest 1910—1971; *Die deutsche Sprache*, loc. cit.

⁶ *Siebenbürgisch-sächs. Wörterbuch*, Buc. 1971, p. 322—323.

⁷ K. K. Klein și E. L. Schmitt, *lucr. cit.* h. 18.

⁸ *Siebenbürgisch-sächsisches Wörterbuch*, Buc. 1971, p. 16—17.

nim chiar și în comune apropiate diftongi diferiți ca : — *ōd* — (Agnita, Apoș, Nocrich,) — *eu* — (Chirpăr), — *iu* — (Bărcut), — *oa* — (Jacoben). În locul lui *o* literar găsim *i* în *grīs* „mare“ *iwōn* „sobă“, *bījēn* „arc“ la Sibiu ; *iu* (*grius*, *iuvōn*) la Mediaș, *i* (*grīs*) și *uō* (*uōvōn*, *buōjēn*) la Sighișoara, *ui* (*gruis*, *uivōn*) și *iu* (*biuōjēn*) la Cața.

În nordul Transilvaniei vocala *u* s-a transformat în *o* : *ond* „și“, *osōm* „al nostru“, *hont* „ciine“ (cf. germ. lit. *und*, *unserem*, *Hund*).

În sudul Transilvaniei diftongii proveniți din germ. med. de sus *i*, *ū*, *ũ* sînt scurtați, de ex. în *gleç* „imediat“, *rop*, „omidă“, *mel* „gură“, *hetç* „astăzi“ (cf. germ. lit. *gleich*, *Raupe*, *Maul*, *heute*).

Rareori există un complex sonor uniform în toate comunele ca în cazul cuvîntului *vis* „pajiște“.

O situație similară în ceea ce privește diversitatea vocalelor există în dialectul mozelo-francon. Totuși, din compararea cuvintelor izolate în cele două dialecte nu se pot trage concluzii în legătură cu ținuturile de unde au emigrat sașii. Izolarea comunelor, determinată de condițiile neprielnice de circulație la țară, precum și separatismul, întărit de independența administrativă a comunelor în trecut, au jucat un rol important în evoluția lingvistică a graiurilor săsești.

Următoarele trăsături sînt comune aproape tuturor graiurilor din Transilvania :

— lipsa vocalelor rotunjite *ō*, *ū*, *eu*, de ex. *gepōln* „a fugări“, *mīl* „moară“, *faiōr* „foc“ (cf. germ. lit. *gōpeln*, *Mühle*, *Feuer*), fenomen foarte răspîndit în toate graiurile germane de sus (cu excepția dialectelor ripuar și francon de sus) ;

— căderea lui *-e* final : *brāk* „pod“, *riōt* „cuvîntare“, *hetç* „astăzi“, *šōf* „oi“ *frōxt* „întrebam“, *sāist* „așezam“ (cf. germ. lit. *Brücke*, *Rede*, *heute*, *Schafe*, *fragte*, *setzte*) ; *e* final se păstrează numai în cazul apocopei lui *n* final de ex. în propoziția *mār brudçtō dā mān bās ā genō vārçkōl* „am adus omul pînă în acel colț“ (cf. germ. lit. *Wir brachten den Mann bis in jenen Winkel*).

Consonantismul graiurilor săsești este relativ uniform. Pot fi citate ca trăsături caracteristice :

— consoana *p* rămîne nemutată la începutul cuvîntului „*plākōn*“ a culege, *pleax* „plug“ și în interiorul cuvîntului *apōl* „măr“, *dāpōn* „oală“, în unele cazuri s-a transformat în *f*, de ex. în *fart* „cal“ *fañt* „livră“ (cf. germ. lit. *pflücken*, *Pflug*, *Apfel*, *Topf*, *Pferd*, *Pfund*). *f* în poziție inițială se găsește și în germana medie de răsărit (Ostmitteldeutsch) ;

— cons. *t* rămîne nemutată la sfîrșitul cuvîntului, un relict al „evantaiului renan“ : *net* „nu“, *dat* „aceasta ; că“, *ōt* (pron. pers. neutru), *vat* „ce“, dar apare mutată în interior : *vasōr* „apă“ (cf. germ. *nicht*, *das*, *dass*, *es*, *was*, *Wasser*) ;

— sonorizarea cons. *s* la începutul silabei : *zōn* „a spune“ *āzōm* „al nostru“ (cf. germ. lit. *sagen*, *unserem*) ;

— vocalizarea lui *g* între vocale : *zōn* „a zice“ *gōšlōn* „bătut“, *mēt* „servitoare“ (cf. germ. lit. *sagen*, *geschlagen*, *Magd*, din germ. med. de sus *sagen*, *geslagen*, *maget*) :

— transformarea cons. *b* finală în *f*: *lăf* „drag“, *korf* „coș“ *gāf* „dădea“ (cf. germ. lit. *lieb*, *Korb*, *gab*);

— guturalizarea și în mai mare măsură palatalizarea grupelor consonatice *-nt* în S Transilvaniei: *kānt*, *kānt* „copil, copii“, *hānt*, *hantç*, „cîine, cîini“ *feant*, *fantç* „livră, livre“; palatalizarea consoanei *t*: *lātç* „lume, oameni“, *tsātç* „timp“, (cf. germ. lit. *Kind*, *Hund*, *Pfund*, *Leute*, *Zeit*), fenomen comun cu unele dialecte renane;

— căderea lui *n* și *f* înaintea consoanei *s*: *eas* „al nostru“, *gās* „gîscă“, *fāf* „cîinci“, *fārnāft* „rațiune“ (cf. germ. lit. *unser*, *Gans*, *fünf*, *Vernunft*), fenomen răspîndit în trecut în deosebi în nordul Germaniei, păstrat în Transilvania, dar dispărut în celelalte dialecte germane;

— articularea velară și guturală a consoanei *l*, în opoziție cu norma literară;

— articularea alveolară a consoanei *r* față de articularea palatală și uvulară sau chiar vocalizarea sa în majoritatea dialectelor germane;

— dispariția lui *ch* urmat de *s*: *vuðs* „ceară“, *fluðs* „în“, *ziðs* „șase“, *isðn* „boi“, *bisðn* „puști“, *wuðsðn* „a crește“ (cf. germ. lit. *Wachs*, *Flachs*, *sechs*, *Ochsen*, *Büchsen*, *wachsen*), fenomen în trecut general în dialectele renane;

Și în fonetismul propoziției pot fi constatate trăsături caracteristice și anume:

— cons. *n* în poziție finală se păstrează în vorbirea curentă numai în silaba temei substantivelor, adjectivelor, verbelor, adverbilor și numeralelor, în celelalte silabe cade înaintea consoanelor (cu excepție cons. *h*, *d*, *t*, *n*). Astfel se spune: *dər măn āst* „bărbatul mănîncă“ (germ. lit. *Der Mann isst*), *dər măn šlēft* „bărbatul doarme“ (germ. lit. *Der Mann schläft*), dar *mər geñðn ān ðən hūšðn apəlgərtəñ* „ne-am dus în livada frumoasă cu mere“ (germ. lit. *Wir gingen in den schönen Apfelgarten*), *mər geñð bās ā geñð grāñð guərtəñ* „ne-am dus pînă în acea grădină verde“ (germ. lit. *Wir gingen bis in jenen grünen Garten*). Acest fenomen denumit și *Eifler Regel* apare însă numai atunci cînd poziția finală a cons. *n* nu este rezultatul dispariției unei dezinențe. Astfel articolul nehotărît fem. este întotdeauna *ðn* (*ðn int* „o rață“, *ðn flāš* „o sticlă“), provenit prin apocopa lui *-e* (cf. germ. lit. *eine* „o“). Acuzativul masc. este de asemenea *ðn* (*ðn ðvənt* „o seară“, *ðn bredəl* „un ciomag“), provenit prin dispariția dezinenței *-en* (cf. germ. lit. *einen*). *Eifler Regel* apare cu o consecvență similară și în dialectul luxemburhez.

În dialectul năsăudean cons. *n* cade dacă este precedată de vocala, se păstrează însă dacă vocala respectivă provine din îmbinări mai vechi (*-ih*, *-ij*, *-iw*, *-ūw*, *-aij*, *-ouw*). Acest fenomen împreună cu diftongarea vocalelor *i*, *ū*, *ū*, din germ. med. de sus sînt trăsăturile distinctive principale între dialectele săsești din nordul și sudul Transilvaniei⁹;

— sonorizarea consoanelor surde urmate de o vocală. Astfel se spune: *ət kit gāt* „face bine“, *bās tsə ās* „pînă la noi“, dar *ət kid av ə gād iərt* „ajunge pe un pămînt bun“, *bāz af də muərt* „pînă în piață“.

⁹ B. Capesius, *lucr. cit.* p. 16

În Transilvania de nord această sonorizare se poate constata și înaintea unei consoane sonore: *wad zōstə!* „ce spui“, *he bagd bruit* „el coace pîine“ (cf. germ. lit. *Was sagst du! Er backt Brot*). Acest fenomen poate fi o influență a limbii române, deoarece nu pare a exista în alte graiuri germane.

Trăsăturile caracteristice în domeniul morfologiei sînt următoarele:

— deosebiri ale genului substantivelor față de limba literară: *də bāx* „pîriu“ (lit. *der Bach*), *dət dāpən* „oala“ (lit. *der Topf*), *dər iəs* „ghiață“ (lit. *das Eis*), *dət fluəs* „înul“ (lit. *der Flachs*, *də knōx* „osul“ (lit. *der Knochen*) ș.a.;

— păstrarea vechiului genitiv partitiv în construcții ca: *dəs fēnəs špiln* „a se juca de-a ascunselea“, *dər lūfanər špiln* „a se juca oina“;

— extinderea dezinenței -ər la pl. subst. de declinare tare: *gədärmər* „mațele fialər „piei“, *stenər* „pietre“, *bätər* „paturi“ (cf. germ. lit. *Gedärme, Felle, Steine, Betten*);

— extinderea metafoniei pentru a deosebi sg. de pl.: *dāç* „zile“, *krājən* „gulere“, *hif* „grămezi“ (cf. germ. lit. *Tage, Kragen, Haufen*);

— folosirea formei nedeclicate (arhaice) a adjectivului înaintea unui substantiv: *ās Miž ās ə gāt traktorist* „Mihai als nostru e un tractorist bun“. *ə gāt šlaifəs* „o gură bună“, (cf. germ. lit. *Unser Misch ist ein guter Traktorist; ein gutes Mundwerk*);

— apariția declinării tari la dativul sg. fem. al adjectivului folosit cu articolul hotărît: *āf dər lāŋkər galərī* „pe galeria din stînga“ (cf. germ. lit. *auf der linken Galerie*);

— forma accentuată (*hiə*) și neaccentuată (*ə*) a pronumelui personal de pers. 3 sg. masc. la nomin; în celelalte cazuri forme fără *h*: *ām* — *əm* „lui, îi“ *ān* — *ən* „pe el, —l“. Dar vechiul *h* dispărut împiedică încă sonorizarea consoanei precedente. Astfel se spune *kit ə!* „Vine el? dar *kid ət?* „Vine ea?“;

— pronumele posesiv *ās* (fără grupul —er, care apare numai în graiurile din jurul Năsăudului): *ās guərtən* (cf. germ. lit. *unser Garten*), fenomen întîlnit și în graiurile germane de jos, mediofrancone și mediogerm. răsăritene;

— generalizarea dezinenței —n la pers. I sg. ind. prez. a tuturor verbelor (în afara celor auxiliare modale): *iç gōn* „eu merg“, *iç gīn* „eu dau“ (cf. germ. lit. *ich gehe, ich gebe*), fenomen caracteristic și pentru francona medie. În graiurile năsăudene *n* dispare după vocală: *iç gō*, *fē* „eu merg, prind“. Acolo unde rămîne după anumiți diftongi se asimilează cu consoanele învecinate: *iç gruabm*, *mialkŋ* „eu sap, mulg“;

— infinitivul, pers. I și a 3-a pl. a ind. prez. a verbului *a fi* au aceeași formă: *sen* (Trans. de sud), *sai* (Trans. de nord), ca în graiurile mediofrancone;

— part. trecut. al verbului *a fi* este *g ə vi ə st* față de forma literară *gewesen*, ca în graiurile germane medii apusene;

— apariția lui *a* resp. *o* în infinitivul verbelor *dān* „a face“, *gōn* „a merge“, *štōn* „a sta“, *šlōn* „a bate“ și metafoania în formele persoanei a 2-a și a 3-a sg. a ind. prez.: *dist*, *gīst*, *štīst*, *šlīst*, care se întîlnesc și în mediofrancona precum și în graiurile germane medii răsăritene.

Dintre trăsăturile sintactice caracteristice menționăm:

— folosirea articolului hotărît înaintea adverbelor: *dət ĩršt* „mai întii“, *dət mist* „cel mai mult“, *dət nēnšt* „cel mai aproape“;

— folosirea construcției arhaice compusă din *al* + partic. prezent: *al šrāān* „plângînd“, *al flejān* „zburînd“, atestată în textele vechi germane, dar dispărută în alte dialecte germane:

— antepunerea negației în propoziții imperative: *net grāl!* „Nu-ți fie frică!“, *nemi šrā őzeft!* „Nu mai plînge atît!“ (cf. germ. lit. *Fürchte dich nicht. Weine nicht mehr so viel!*), construcție arhaică menținută datorită influenței românești și maghiare, dar dispărută în alte dialecte germane;

— preferința pentru folosirea imperfectului în relatări, ca în mediofranconă: *ič mǎxt mij af də vēč unt di vōr lān* „Am pornit la drum și acela a fost lung“;

— folosirea altor prepoziții și cu alt caz decît în germ. lit., ca de ex.: *kam bā meč!* „Vino la mine!“ (germ. lit. *Komm zu mir!*), *ə vōr tsā ās* „A fost la noi“ (germ. lit. *Er war bei uns*), *mōr fītōrn dət kukuruts māt də gās* „Noi hrănim găștele cu porumb“ (germ. lit. *Wir verfüttern den Mais an die Gänse*).

În ceea ce privește l e x i c u l pot fi remarcate următoarele:

— cuvinte neexistente în alte dialecte germane care constituie relict în graiurile săsești, ca de ex. *anjēm* „rău“, „foarte“ *kođōrn* „a scotoci“, *grumpōs* „buturugă, buștean“, *gārīt* „povîrniș“, *lāvōnt* „supă, ciorbă“, *hānkliç* „turtă“, *rapōr* „murdărie, jeg“, *brintsōn* „a suci“, *raxlūs* „dezordonat, murdar“, *rēç* „dîlmă“, *gōmōrn* „a dori ceva mult“ ș. a.;

— cuvinte care și-au schimbat înțelesul, ca de ex.: *hūs* „frumos“ (cf. germ. lit. *hübsch* „drăguț“), *grun* „mustată“ (cf. germ. lit. *Granne* „firele spicului“), *behīnk* „potrivit“ (cf. germ. lit. *behende* „iute“); *gras* „întunecat, posomorît“ (cf. germ. veche *grass* „pătimaș“); *liçt* „rău“ (cf. germ. lit. *leicht* „ușor“), *gđvālſ* „magazin“ (cf. germ. lit. *Gevölbe* „boltă“), *gāntsōln* „a toarce pînă noaptea tîrziu“ (cf. germ. *künzeln* „a linguși“) ș. a.;

— cuvinte împrumutate din alte limbi, ca de ex. din limba franceză, aduse de coloniști din țările de baștină cum ar fi *gimp* „voal, maramă, panglică“ (din fr. *guimpe* „voal“) sau *gretsōn* „din lînă neagră“ (din fr. *griset* „stofă gri de calitate inferioară“), dar și preluate din limba literară ca *galōri* „galerie“, *galant*, *galop* ș. a.; apoi cuvinte împrumutate din limba maghiară ca: *gatç* „indispensabili“ (magh. *gatya* „idem“), *šinakōl* „luntre“ (magh. *csónak* „idem“), *gāmbāts* „tobă“ (magh. *gömböc* „idem“) *bundō* „bundă“, (magh. *bunda* „idem“) ș. a. Împrumuturile cele mai numeroase sînt cele din limba română, ca de ex. *brōm* „brumă“, *gol* „gol“, *bașokōr* „batjocură“, *grižō* „grija“, *berbekan* „a jupui“, *glot* „glod“, *burdē* „bordei“, *gutso* „drăguț“, *glugō* „glugă“ ș. a.¹⁰;

— diminutivul cu sufixul - (t)çōn sau - (t)șōn după vocale, consoane lichide, nazale, labiale și dentale: *frāçōn* „femeiușcă“, *apōltçōn* „merișor“, *tsēp-çōn* „codiță“, *bīmtçōn* „copăcel“, *gārītçōn* „grădiniță“ (alături de varianta - (t)çi

¹⁰ Cf. G. Richter, *Zur Bereicherung der siebenbürgisch-sächsischen Mundarten durch die rumänische Sprache*, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, Acad. P.R.R., Buc. 1960/3, p.37 ș. u.

la nord : *apəltçi, bēmtçi*), de proveniență germană medie, iar sufixul *-kən* din germana de jos, după cons. *f, s, ș* *haiskən* „căsuța“, *šēfkən* „oiță“, *fliðškən* „sticlură“; după consoane guturale se folosește sufixul compus — *əltçən* (*-əltšən*) ca în multe graiuri germane apusene : *dāçəltçən* „maramă mică“, *bäjəltçən* „cärtică“;

— formarea substantivelor cu sufixul *-t* : *däkt* „grosimea“, *hiçt* „înălțimea“, *liñt* „lungimea“ (cf. germ. lit. *Dicke, Höhe, Länge*);

— formarea frecventă de verbe cu prefixul *bə* —, de substantive cu prefixul *gə* — : *bəltəvarn* „a linguși“, *bənästnətsən* „a certa pe cineva ca netrebnic“, *gərem* „curelărie“, *gəhiän* „orătării“, deseori în legătură cu sufixul — *səl* : *gəbrəsəl* „amestecătură“, *gəšmitsəl* „lucrătură în fier“;

— compunerea adverbelor de loc care arată direcția cu adverbele postpuse *ən* (germ. lit. *hin*) și *tsä* (germ. lit. *zu*); *nəvən* „jos“, *afən* „sus“, *änən* „înăuntru“, *ivərən* „peste“, *ousən* „afară“ (cf. germ. lit. *hinab, hinauf, hinein, hinüber, hinaus*); *dōtsä* „în acea direcție“, *hətsä* „în această direcție“ (cf. germ. lit. *dortzu, herzu*), ca în unele ținuturi ale Renaniei și ale Saarului;

— *hähär* „de aici“ corespunde germ. lit. *hierher* „spre aici“ în ceea ce privește compunerea, dar are alt sens.

Dialectul „landlerisch“

Strămoșii celor aproximativ 5 000 de „landleri“ așezați la Turnișor, Cristian și Apoldul de Sus în județul Sibiu au venit din Austria.¹¹

Deja la 31. oct. 1731, în comitatul Salzburg (Austria) a fost lansat un decret de emigrare, în baza căruia toți protestanții trebuiau să părăsească țara. La 1 oct. 1733 primii 24 de protestanți au fost deportați din Carintia în Transilvania. În mai 1734 au început deportările protestanților austrieci sub Carol al VI-lea din așa numitul „Landl“, acea parte a Austriei superioare situată la S de Dunăre. În 1735 și 1737 au avut loc noi deportări din Carintia, de unde pînă în 1738 mai urmează alte transporturi, în total circa 4—500 de persoane. Sub Maria Terezia „transmigrațiile“, cum fuseseră denumite oficial aceste deportări, au fost continuate : din Carintia în aprilie 1752, din Stiria în iunie 1752, din Austria de Sus (cu dată incertă). Deportările au fost continuate sistematic și în măsură mai mare decît sub Carol al VI-lea pînă în 1757 și au durat în proporții mai mici pînă în 1776, cu toate că Iosif al II-lea le-a interzis în 1744 deja în timpul coregenței sale. Anul 1781 a însemnat apoi încheierea definitivă a acestor măsuri samavolnice. Dintre coloniști numai o parte a ajuns în Transilvania, restul s-a stabilit în Ungaria de vest și centrală. În total să fi fost circa 4 000 de oameni, dintre care 3 000 au ajuns în Transilvania.

Dintre cei 2 750 de deportați pînă în 1756 muriseră pînă la sfîrșitul anului 1762 circa 1 200. Supraviețuitorii au fost colonizați în satele săsești Turnișor,

¹¹ Pentru datele istorice și statistice cf. B. Capesius în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, Acad. R.P.R., Buc. 1959, nr. 1, pag. 111—142, precum și B. Capesius, *Die Landler in Siebenbürgen*, Buc. 1962, p. 11—38.

Cristian și Apoldul de Sus. Deportările sub Carol al VI-lea au fost efectuate, în afara citorva familii aduse din Carintina, din Salzkammergut. Dintre aceștia au fost colonizați la Turnișor 300 de inși. Acestora li s-au adăugat în timpul deportărilor tereziane încă circa 120 de oameni, dintre care o parte din Stiria. Dintre ei au murit între 1774–1776 42 (35 din Stiria), astfel că influența coloniștilor care nu proveneau din Salzkammergut asupra evoluției graiului din Turnișor al landlerilor a fost redusă (aproximativ 10%).

La Cristian au fost colonizați pînă la 1738 circa 150 de persoane din Austria de Sus. Pînă la 1790 s-au mai adăugat încă aproximativ 15% din Carintia și Stiria.

La Apoldul de Sus au fost colonizați circa 410 persoane, dintre care 69% din Austria de Sus, 2 990 din Carintia, 290 din Stiria. Lor li s-au adăugat în transporturi ulterioare pînă la 1787 încă numeroși coloniști din Stiria, astfel că procentul populației din Stiria se urcă la aproximativ 8%. Prin urmare partea dialectului bavarez central din acest grai este de 63%, partea dialectului bavarez sudic de 37%.

Importantă pentru aprecierea evoluției acestor graiuri cu caracter bavaro-austriac este măsura în care s-a produs amestecul între sași și landleri. În baza unor constatări statistice în 1927 au trăit la Turnișor 70% (2 000) landleri și 30% (860) sași, în 1954 86% (2 750) landleri și 350 (sași), la Cristian atît în 1927 cît și în 1954 44% landleri (960) și 56% sași (1 299). La Apoldul de Sus, o separare după sași și landleri nu se poate face, deoarece în majoritatea familiilor se vorbesc ambele dialecte. 35% se declară landleri, 15% sași, iar 50% nu-și exprimă apartenența.

Pe baza acestor constatări circa 5 000 vorbesc dialectul „landlerisch” ca limbă maternă, cărora li se mai adaugă aproape 2 000 de sași care-l vorbesc curent sau îl înțeleg. În majoritatea cazurilor sașii și landlerii vorbesc ambele graiuri, după necesitățile vieții cotidiene. Poate fi remarcat însă că landlerii sînt mai tenace în folosirea graiului lor. În Turnișor căsătoriile mixte sînt rare. Aici landlerii sînt în majoritate și elementul landler este preponderent. În Apoldul de Sus amestecul a fost mai pronunțat și dialectul landler este destul de puternic influențat de cel săsesc.

Turnișorul este o comună aproape de Sibiu înglobată în raza orașului. Agricultură este încă dominantă, dar numărul muncitorilor care lucrează în industria orașului devine din ce în ce mai mare. Și în trecut o parte importantă a bărbaților lucrau din primăvară pînă în toamnă ca dulgheri sau zidari apreciați în afara comunei, ceea ce constituia poate o tradiție din ținuturile de origine. Munca agricolă este prestată în sectorul socialist (C.A.P. și întreprinderi agricole de stat).

Localitatea Cristian este situată la 9 km de Sibiu și este mai puțin influențată de industria orășenească. Totuși și aici există o parte a populației care muncește ca navetiști în industrie, în construcție, ca muncitori necalificați în oraș sau pentru un timp în centre mai îndepărtate.

Apoldul de Sus este situat la o distanță de 30 km de Sibiu și de 25 de km de Sebeș, mai puțin influențat în structura sa sociologică de mediul orășenesc,

păstrându-și caracterul agricol. În I.A.S. lucrează circa 60% din populația germană, în C.A.P. circa 15%. Funcționari și muncitori sînt aproximativ 15%.

Dialectul „landlerisch” prezintă în general aceleași particularități fonetice¹² caracteristice și astăzi graiului din Austria de Sus care face parte din grupa mai mare a graiurilor bavareze centrale. Există totuși diferențe între graiurile comunelor ardelenene și cele din Austria. Astfel avem de ex. la Turnișor și Cristian în unele cuvinte ca *fiur* „foc”, *niu* „nou”, *tiuș* „adînc” diftongul *iu* inexistent în graiurile din Austria.

La Turnișor și Cristian apare *k* în loc de *x*, *ç* în cuvinte ca *raukə* „a fuma”, *rauk* „fum”, *sik* „pe cine”, *orentlik* „ordonat”. (cf. germ. lit. *rauchen*, *Rauch*, *sich*, *ordentlich*).

La declinarea adjectivului, consoanele explosive sînt pronunțate sonore după o vocală, după o consoană însă apar surde: *ə fēdi sau* „o scroafă grasă”, *ə mōdi fōrip* „o culoare mată”, dar: *ə olti muan* „un om bătrîn”, *șarfi luft* „aer rece”.

O altă caracteristică o formează vocalizarea sau eliminarea lui *-r*, similar cu același fenomen în Austria de Sus: *fō fī udə seks voxə* „acum 4 sau 6 săptămîni”, *fī eŋgə muəddə* „pentru mama voastră”, *kvint šā ausm kastn* „scoate foarfeca din dulap” (Turnișor, Cristian). (Cf. germ. lit. *vor*, *vier*, *oder*, *für*, *euer*, *Mutter Schere*).

Pronumele accentuate pierd pe *r*, cele neaccentuate îl mențin: *i kip tər ən apfəl* „îți dau un măr”, dar: *i kip tiə oanən und nid iam* „îți dau ție unul și nu lui”; *ē izā tō gvēzn* „el a fost de asemenea acolo”, *izerā tō gvēzn* „a fost și el acolo”.

În ceea ce privește morfologia,¹³ dialectul „landlerisch” și-a păstrat, în general, structura pe care a avut-o în țara de origine la data imigrării.

O particularitate destul de interesantă o prezintă la Cristian și într-o formă mai puțin accentuată și la Turnișor întrebuițarea articolului hotărît. Nom. și ac. sg. fem. are două forme, una plină, alta redusă. Prima se folosește cînd între articol și substantiv se mai află și un adjectiv: *ti guət muəddə* „buna mamă”, cea de a doua, direct înaintea substantivului *ət muəddə*. Tot așa: *ti kloan puəmə* „băieții mici”, dar *ət puəmə*. Deoarece acest fenomen nu se mai găsește decît la Kerenz în Elveția, el constituie probabil o formă învechită, care s-a păstrat în ținutul izolat al Transilvaniei.

Substantivul și declinarea sa prezintă următoarele caracteristici: genitivul nu este folosit, dezinența *-e* a dativului a dispărut, deseori apare dezinența *-n* la subst. fem. acolo unde aceasta lipsește în limba literară: *prukn* „pod”, *nusn* „nucă”, *flašn* „sticlă”, *suatn* „coardă”, de altfel ca în ținuturile din Austria de unde au venit coloniștii. În ceea ce privește formarea pluralului apare foarte des identitatea sg. cu pl., îndeosebi la masc., datorită căderii dezinenței *-e* și formării subst. fem. cu *-n*: *švam* „ciuperci”, *nusn* „nuci”, *arm* „brațe”, *šten* „pietre”, *tau(b)m* „porumbei”, *naxt* „nopti”, cu metafonie: *vir(š)t* „cîrnați”, *prăit* „mirese”, *hent* „mîini”. În schimb pentru a deosebi sg. de pl. dezinențele

¹² Cf. B. Capesius, *Die Landler*. . . p. 39—76, 107—111

¹³ Cf. B. Capesius, *lucr. cit.* p. 77—106, 112—113

r— și *-n* la pl. sînt mai numeroase : *pāmār* „copaci“, *vēgār* „drumuri“ (Apoldul de Sus), *pārta* (Turnișor și Cristian) „bărbi“, *entā(r)* „capete“; *priðvān* „scrisori“, *ēzeln* „măgari“, *myln* „mori“, *mesān* (Turnișor și Cristian) „cuțite“. Surprinzătoare este dezinența dublă *-n* în *muðdānā* (Turnișor) „mama“ (cu apocopa ultimului *-n*) și dubla caracterizare a pl. (cu metafonie și dezinența *-n*) în : *negāln* „cuie“, *štēdn* „orașe“ precum și formele (metafonice) sg. *guas* „capră“, *gias* „capre“. Dat. pl. nu s-a păstrat decît la Apoldul de sus :

Turnișor, Cristian : *si gipt ān kīā ts fresn* ; *fu fiā voxā* ; *mīn lāit*
„ea dă hrană vacilor ; acum 4 săptămîni ; cu oamenii“

Apoldul de Sus : *zi gipt ān kīān ts fresn* ; *for fīr voxn* ; *mitn lāitn*.

Un alt fenomen tot atît de semnificativ este declinarea *adjectivului* în formă slabă, adică după articolul hotărît. Pe cînd la Cristian și Turnișor se întrebuițează o formă fără dezinența *-e* : *dār guðt olt mō*, în dialectele de azi ale Austriei forma este cea corespunzătoare limbii literare : *tā guðdā oadā mā* „omul bătrîn cel bun“, formele fără dezinența *-e* din Transilvania fiind un arhaism.

Pronumele personal *ēs* „voi“ și *enk* „vouă, pe voi“, folosite și ca *pronume de politeță* (germ. lit. *Ihr*, *Euch*), precum și *pronumele posesiv* *engā* (Turn., Crist. *enkār* Ap. „vostru“ (germ. lit. „*euer*“) sînt caracteristice graiurilor austro-bavareze : *viā gets enk nou*, *hēr lērā ? ēs šauts sār kuðā aus*. „Cum vă merge domnule învățător ? Arătați foarte bine“. (Turnișor).

Pron. pers. *zen* „lor“ (germ. lit. *ihnen*) și pro. poses. *zener (i)* „lor“ (germ. lit. *ihr*, *ihre*) sînt adaptări ale rădăcinii *zi* „ei, ele“ (germ. lit. *sie*).

Dativul sg. al *pronumelui reflexiv* a păstrat forme mai vechi : *iam* (masc. neutru), *ia* (fem), *ian* (pl) la Turnișor în loc de *sik* la Cristian și *siç* la Apoldul de Sus : *e had iam tnōzn mītā hent kšnouvālt* „și-a șters nasul cu mîna“, *si had ia nīt auřištāiñ tstraut* „ea nu a îndrăznit să se scoale“, *si ham ian tsvē riankñ okšnīdn* „ei și-au tăiat două bucăți mari de pîine“.

Pronumele demonstrativ are o formă simplă : *tē*, *tēⁱ*, *tōs*, *tēⁱ* (Turnișor, Cristian) pentru a arăta apropierea și una compusă : *tādł* (*tedł*), *tedł*, *toštl* (*tasł*), *tedł* (Turnișor, Cristian). Formele corespunzătoare pentru Apoldul de Sus sînt : *dār*, *dē*, *dos*, *de* ; *dārl*, *dērl*, *segi* (*sē*), *dērl*. Forma *segi* (*sē*) este un relict din *selbiger* „același“ și apare numai la sg. nom. și ac. neutru, precum și la sg. și pl. dat. și ac. masc. : (*en*) *zēgñ* „aceluiași“, același, același, aceiași“. (Ap. de S.) De remarcat este *-t-* epentetic în *toštl*.

În graiul din Turnișor și Cristian dativul și acuzativul sg. masc. în declinarea articolului și a pronumelor sînt marcate cu dezinențele *-m* și *-n*, reprezentînd forme arhaice : (*d*)*ām*, (*d*)*ān* ; *tem*, *ten* „acestuia, pe acesta“ ; *vēm*, *vēn* „căruia, pe care“ ; *vylem*, *vylñ* „căruia, pe care“, în schimb la Apoldul de Sus are dezinența *-n* pentru ambele cazuri ca în graiurile austriece.

Pronumele relative sînt rediate prin pronumele demonstrative : *tē*, *tedł* ș.a.

Între *pronumele nehotărîte* trebuie relevată forma *iðviñ-* (*-ve*, *-vas*, *-uar*) „oarecare“ (Turnișor și Cristian) și *zetār* „atare“ (Apoldul de Sus).

Numeralul 2 are trei genuri în Turnișor și Cristian : *tsvei*, *tsvō*, *tsvua*, o singură formă pentru cele trei genuri (*tsvua*) în Apoldul de Sus, care are și forme prelungite la celelalte numere : *firi*, *finvi*, *seksi*, *zibmi*, *tsēni*, spre deosebire de celelalte două comune. De relevat sînt și formele arhaice *uadlif*, *tsvedlif* „11, 12” la Turnișor.

Verbul formează infinitivul păstrînd în majoritatea cazurilor dezinența — *n* : *pīn* „a ruga”, *lēzn* „a citi”, *rēdn* „a vorbi”, *šaun* „a vedea”.

Verbul *a avea* și *a fi* au următoarele forme la ind. prez. : *hā*, *hāst*, *hāt*, *hām*, *hāpts* (*hapt*), *hām* ; (la Apold : *hām*); *pin*, *pist*, *is*, *san* (la Apold *zāin*), *sāits* (*sāit*), *san* (la Apold : *zāint*). *San* au și graiurile din Austria superioară, *zāint* cele din Carintia.

Nivelările în sistemul „ablautului” au produs o sumedenie de forme care se deosebesc atît de limba literară cît și de dialectele din Austria. Astfel avem : *vāks*, *vakst*, *vakst* „cresc, crești, crește”; *i fris*, *miđ fresn* „mănînc, mîncăm”; *i gip*, *miđ gem* „eu dau, noi dăm”, cu adaptarea pers. 1 sg. la pers. a 2-a sg.; *i kīm*, *miđ kēmōn* „eu vin, noi venim”, dar : *i kum*, *mīr kēmōn* la Apoldul de Sus ; *i tsin*, *miđ tsīn* (dar : *i tsiek*, *mīr tsieŋ* la Apold) „eu trag, noi tragem”.

Conj. prez. nu există, imperf. însă cu forme variate : *i gāb* „aș da”, *i vā(r)* „aș fi”, *i plīp* „aș rămîne”, *i sāk* „aș vedea”, *i nām* „aș lua” pe lîngă : *i plāibāt*, *i plībāt*, *i nāmāt*, *i sāhāt*, *i kriđgāt* „aș căpăta”, *i vōlāt* „aș vrea” și formele circumscrise : *i tāt faln* „aș cădea”, *i tāt špōrn* „aș economisi” (Apoldul de Sus) și *i vurt faln*, *i vurt špon* (Cristian). În orice caz, formele caracteristice conjugării slabe sînt preponderente, îndeosebi în Turnișor, așa cum se pot atesta și în graiurile respective din Austria de Sus.

Partic. perf. al verbelor tari are dezinența — *n* (*m*) : *kfōn* „călătorit”, *kšriđn* „strigat”, *kšrim* „scris”, dar simplu *đ* după o consoană guturală sau nazală la Turnișor și Cristian : *kštōxđ* „înțelept”, *krūnđ* „curs”.

Există și forme slabe ale verbelor tari : *kšaint* „părut”, *pit*, *gđbitāt* „rugat”, neregulat este : *tōu* „făcut”.

La Turnișor și Cristian prefixul *ge-* al part. perf. tare apare ca *g-* : *gvaksōn* „crescut”, *gvē(z)n* „fost”, *gvist* „știut”, *gjukt* „usturat”, înaintea vocalelor și a consoanelor *h*, *r* și a fricativelor surde apare *k* : *kāxtāt* „stimat”, *khoft*, sperat”, *kreŋt* „plouat”, *ksakt* „zis”, *kštōln* „furat”, înaintea lui *l* și *n* apare *t* : *tłōsn* „lăsat”, *tnāt* „cusut”, înaintea lui *m* apare *p* : *pmaxt* „făcut”, *pmes(t)n* „măsurat”. La Apoldul de Sus *g(đ)* este în general păstrat ceea ce denotă influența graiului din Carintia. Fonetismul graiurilor din Turnișor și Cristian atestă situația graiurilor bavareze centrale, *d* înaintea lui *l*, *n* apare în Salzkammergut, *p* înaintea lui *m* în Stiria centrală.

În ceea ce privește *s i n t a x a*,¹⁴ trebuie relevate caracteristicile topicii. Astfel complementul predicatului stă adesea după verbul predicativ la sfîrșitul propoziției secundare : *viđ mđ goŋđn san i đđ gosn* „cînd am mers pe uliță” (Turnișor) ; *van mđn plāim muđs e noxt unt āx no đn tōk* (Apoldul de Sus) „dacă trebuie să rămînem o noapte și încă o zi”.

¹⁴ Cf. B. Capesius, *lucr. cit.* p. 114—118

La formele verbale compuse, în propoziția secundară verbul auxiliar stă de obicei înaintea infin. sau part.: *är kan ja ax in olär fria övek zäin gañen* (Apoldul de Sus) „poate că a plecat dis-de-dimineată; *við van är vas hāt kštöln* (Apoldul de Sus) „ca și când ar fi furat ceva“ (cf.germ. lit ... *gegangen sein*, ... *gestohlen hätte*).

La formele verbale ale verbelor modale urmate de un infin. topica nu este întotdeauna ca în limba literară: *i vār mīðsn gian* „ar fi trebuit să plec“ (Apoldul de Sus); *ðs hot nīt zoln zein* „nu trebuia să fie“ (Apoldul de Sus). (cf. germ. lit ... *gehen müssen* ... *sein sollen*).

Negația în propoziția imperativă stă pe primul loc: *nix los d i—ē* „nu te lăsa, — măi!“ (Apoldul de Sus). ca în limba română. (Cf. germ. lit. *Lass dich nicht!*).

În lexiconul graiului „landlerisch“ s-au păstrat unii termeni, care nu există în dialectele de origine, ca de ex: *piðlən* „munți“ (Apoldul de Sus) sau *segi* „același“ (Apoldul de Sus). Alți termeni specifici sînt: *kāl* „codru de pîine“, *šmekə* „a mirosi“, *prokə* „bulgăr“, *šom* „molie“ ș.a. Conține și numeroase împrumuturi din graiul sădesc, de ex.: *paluks* „mămăligă“, *honkliç* „turtă“, *holdəmol* „cîteodată“; împrumuturi din limba română, ca de ex. *kratsəvets* „castravete“, *burəts* „ciupercă“, *štirbik* „știrb“, mai noi: *fiðrm* „fermă, gospodărie agricolă de stat“, *brigat* „brigadă de lucru“ ș.a.; din limba maghiară, ca de ex. *bīka* „taur“, *kołnə* „ostaș“, *tšuka* „corb“ ș.a. Împrumuturile din limba română și maghiară s-au făcut prin graiul sădesc.

În ciuda conviețuirii de peste două secole a landlerilor și a sașilor, care aparțin aceleiași religii, nu s-a produs nici o asimilare reciprocă a acestor graiuri atît de deosebite (francon-mediū și bavarez central), din cauza conservatorismului excesiv. Numai la Apoldul de Sus influența graiului sădesc poate fi urmărită. Acolo un s inițial (surd) a devenit sonor: *zäin* „sîntem“ (Turnișor *san*), *i zik* „văd“ (Turnișor *sið*). În grupul de sunete *-ent*, *-int*, *-unt* s-a produs o guturalizare ca în graiul sădesc: *ejt* „capăt“ (Turnișor *ent*), *hiñn* „înapoi“ (Turnișor *hintn*), *gruñt* „fund“ (Turnișor *grunt*). În sufixele *-ig* și *-lich* se pronunță *ç*: *ledič* (Turnișor *lēdik*) „gol“, *viadiç* „rănit“ (Turnișor *vēdik*), *añstliç* „fricos (Turnișor *añstik*) sub influența graiului sădesc. Și păstrarea lui *-r*, *-l*, *-n* se datorește influenței săsești. De asemenea adverbul *mār* în *mār vē(r)*, *vos, vylə, vos fi(r)* „fiecare, fiecă“ este preluat din graiul sădesc, care la rîndul lui l-a împrumutat din rom. *măcar*. Existența singurului ind. imperf. *vār* „eram“ este un împrumut sădesc.

Influențe ale graiului „landlerisch“ asupra graiului sădesc nu pot fi atestate.

НЕМЕЦКІЕ ГОВОРЫ В РУМЫНИИ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В работе рассматриваются основные характеристики сасского диалекта Трансильвании и говора «ландлеров» в Трансильвании.

DIE DEUTSCHEN MUNDARTEN IN RUMANIEN

(ZUSAMMENFASSUNG)

Vorliegende Arbeit umreißt anhand zahlreicher Beispiele die wichtigsten Merkmale des in der Sozialistischen Republik Rumänien gesprochenen Siebenbürgisch-Sächsischen und Landlerischen.

STUDIU COMPARATIV TRILINGV AL UNUI TEXT DE M. ȘOLOHOV (PE BAZA STATISTICII MATEMATICE)

DE

MINERVA BOCȘA, EMILIA MARINCEU, EDITH SUNDHAUSEN

1. **Prezentare generală.** Aspectele cantitative și formale ale unui mesaj, exprimat cu ajutorul limbilor naturale, pot servi în numeroase cazuri la caracterizarea conținutului, relevând anumite trăsături nesesizabile cu alte mijloace. În acest sens statistica lingvistică poate aduce precizări interesante, care, asociate cu o analiză neformală, servesc la o cunoaștere mai completă a fenomenului lingvistic. [12], [18].

Considerând că un text original și traducerea sa sînt doar forme diferite pe care le îmbracă mesajul omenesc, presupus același, ne-am propus să analizăm cîteva caracteristici ale unui mesaj literar exprimat în limbi diferite atît ca genealogie cît și ca structură. Am ales povestirea lui M. Шолохов "Семейный человек," [24] și traducerea ei în limba română „Om cu familie grea“ din [23] și germană „Familienvater“ din [19], iar aspectele statistice, stratificate după gradul de complexitate de la literă la întregul text, au fost :

- a) frecvența literelor
- b) entropia de ordinul I
- c) lungimea medie a cuvintelor
- d) lungimea medie a frazelor
- e) raportul logaritmîc vocabular — text
- f) frecvența cuvintelor și studiul vocabularului.

Precizăm că nu sînt epuizate aspectele tratate de noi aici, permițînd lărgiri sau aprofundări ulterioare.

Primii patru indicatori statistici au fost obținuți cu ajutorul calculatorului electronic MECIPT 1 de la institutul Politehnic din Timișoara. Este locul să ne exprimăm și aici gratitudinea față de tov. dr. I. Kaufmann și ing. W. Lowenfeld, proiectanții calculatorului și membri în conducerea Centrului de Calcul, precum și față de colaboratorii lor pentru sprijinul acordat acestei cercetări.

Datorită caracteristicilor lui MECIPT 1, care este un calculator mic din generația I, nu se putea efectua studiul ultimelor două aspecte fără o prelucrare prealabilă a textului și elaborarea unui program mai complex. Aceasta însă ar fi necesitat un volum de muncă ce depășea cu mult studiul făcut cu mijloace elementare.

În vederea prelucrării automate a povestirii, cele trei texte au fost înscrise pe bandă perforată prin intermediul unui cod care asociază fiecărei litere un „caracter“, format din cinci simboluri binare. A fost însă necesar să facem câteva simplificări asupra alfabetelor, ceea ce nu influențează esențial rezultatele, anume să reprezentăm cu același caracter literele s și β din germană, precum și $и$ și $й$, e și $ë$, $ъ$ și $ь$ din rusă. S-a mai reprezentat spațiul între cuvinte simbolizat cu $-$ și punctul.

Textul a fost fragmentat în cinci părți neegale, reprezentând unități de conținut, care subliniază momente distincte ale povestirii. Fiecare din cei patru indicatori, pe care-l denumim aici cu x_i a fost calculat pentru toate fragmentele, rezultând valorile x_1, x_2, x_3, x_4, x_5 . S-a calculat apoi indicatorul global al întregului text, x_T , care este diferit de valoarea medie.

Drept valoare reprezentativă pentru indicatorul respectiv s-a considerat valoarea x_T . S-a calculat apoi deviația tip σ și coeficientul de variație c.v. exprimat în procente, din relațiile

$$\sigma = \sqrt{\frac{\sum_{i=1}^5 (x_i - x_T)^2}{5}}, \quad \text{c.v.} = \frac{\sigma}{x_T} \cdot 100\%.$$

Pentru a nu încărca expunerea, în tabelele de aici au fost trecute doar valorile x_T și c.v., tratînd celelalte valori ca rezultate intermediare.

După ce programul a fost introdus în memoria calculatorului, s-au introdus succesiv benzile perforate conținînd textul fiecărui fragment, iar calculatorul l-a prelucrat, furnizînd rezultatele tipărite. Întregul program cu cei patru indicatori a), b), c), d), pentru cele trei limbi, cu cîte cinci fragmente, plus valoarea globală, au fost executate în 2^h 45^m.

Toate calculele, atît cele efectuate pe cale automată cît și cu mîna, s-au făcut cu precizia de $1/2 \cdot 10^{-n}$ (n =ord. ultimei cifre), adică s-au rotunjit rezultatele în sus sau în jos, după cum prima cifră neglijată depășește pe 4 sau nu.

2. Frecvența literelor. Calculatorul a furnizat frecvența medie absolută și relativă a fiecărei litere din fiecare fragment și frecvența globală exprimată în ‰, apoi s-a stabilit deviația tip σ și coeficientul de variație c.v. Literele s-au scris în ordinea descrescătoare a frecvențelor relative și comparate cu frecvențele relative ale literelor din limbile respective, furnizate de [8], [26], [13]. Aceste date în vederea comparării, le-am supus unor modificări conforme cu simplificările alfabetelor noastre. De exemplu, în loc să considerăm aparte pe s cu 55,7% și rangul 6 și pe β cu 3,2% și rangul 26, am notat $s+\beta$, cu frecvența 58,9% și rangul 6. Modificările figurează în tabel cu asterisc. Acest procedeu neriguros modifică neesențial situațiile din limbă. Deși în alfabetul german c.f. [13] nu a fost inclus spațiul, neîndoindu-ne că acesta ar fi ocupat primul loc, pe care i l-am atribuit în tabelul 3, fără să putem preciza frecvențele unui asemenea alfabet. De aceea, comparațiile le-am făcut luînd ca bază rangul.

Făcînd diferența între rangurile unei litere în text și în limbă s-a găsit o abatere care este un număr întreg, pozitiv, nul sau negativ și care pune în evidență tendința textului de a se abate de la limbă, preferînd sau evitînd anumite litere. Rezultatele figurează în tabelele 1, 2, 3 iar numărul total de litere este în tabelul 9.

Un aspect interesant îl prezintă coeficientul de variație. Se știe că el exprimă gradul de omogenitate sau heterogenitate al colectivității arătînd cît de stabil, cît de reprezentativ este indicatorul studiat. Deși în activitățile cu caracter tehnic se consideră stabil indicatorul c.v. mic, sub 5% sau pînă la 8–10%, în alte domenii (biologie, psihologie, pedagogie) se întîlnesc frecvent valori

Tabelul 1

Frecvența literelor pentru limba și textul rus, în ‰

Limba			Text				
rang	literă	frecvența	rang	literă	frecvența	c.v.‰	abateri
1	—	175	1	—	172,37	6,3	0
2	о	90	2	о	85,10	5,8	0
3	е+ё	72	3	а	70,83	6,4	+2
4*	и+й	72	4	и+й	64,78	8,1	0
5	а	62	5	е+ё	61,52	8,3	-2
6	н	53	6	н	51,95	5,3	0
7	т	53	7	т	43,25	13,0	0
8	с	45	8	с	41,74	13,0	0
9	р	40	9	л	40,29	7,5	+2
10	в	38	10	р	35,41	5,4	-1
11	л	35	11	в	34,78	8,2	-1
12	к	28	12	у	33,25	14,4	+4
13	м	26	13	к	31,98	11,5	-1
14	д	25	14	м	29,99	13,7	-1
15	п	23	15	п	25,75	10,1	0
16	у	21	16	д	25,66	15,6	-2
17	я	18	17	я	22,40	18,1	0
18	з	16	18	ы	16,35	12,2	+1
19	ы	16	19	г	16,26	22,1	+3
20	б	14	20	б	15,81	12,4	0
21	ъ+ь	14	21	ъ+ь	13,91	26,6	0
22	г	13	22	з	12,11	27,4	-4
23	ч	12	23	х	10,30	31,8	+1
24*	х	9	24	ш	9,76	24,7	+2
25*	ж	7	25	ж	8,49	15,3	0
26*	ш	6	26	ч	8,31	21,1	-3
27*	ю	6	27	ю	5,96	31,1	0
28*	ц	3	28	ц	3,25	8,6	0
29*	щ	3	29	щ	2,08	95,7	0
30*	э	3	30	э	1,17	54,7	0
31	ф	2	31	ф	0,45	53,3	0

Tabelul 2

Frecvența literelor pentru limba și textul român în ‰

Limă			Text				
rang	literă	frecvența	rang	literă	frecvența	c.v.‰	abateri
1	—	177,8	1	—	195,55	13,7	0
2	e	104,4	2	a	88,05	9,7	+2
3	i	83,8	3	i	85,20	1,7	0
4	a	81,8	4	e	76,34	11,8	—2
5	r	57,2	5	n	51,04	7,3	+1
6	n	53,0	6	u	50,37	7,5	+2
7	t	52,7	7	t	48,04	15,1	0
8	u	48,0	8	r	47,74	7,1	—3
9	c	45,5	9	c	40,99	7,1	0
10	l	40,3	10	ă	37,01	7,5	+4
11	o	36,0	11	m	35,13	14,5	+5
12	s	33,6	12	l	34,60	17,1	—2
13	d	29,9	13	s	31,53	16,4	—1
14	ă	27,1	14	o	29,95	3,7	—3
15	p	25,4	15	d	28,52	22,5	—2
16	m	24,3	16	p	27,10	14,1	—1
17	î	17,4	17	î	22,52	13,0	0
18	ș	13,2	18	ș	18,47	13,9	0
19	ț	9,3	19	v	9,91	23,6	+2
20	f	9,0	20	g	8,26	20,4	+3
21	v	7,5	21	b	8,03	20,8	+1
22	b	5,9	22	f	7,66	15,5	—2
23	g	5,8	23	t	6,01	13,8	—4
24	z	5,6	24	z	5,78	15,4	0
25	h	1,7	25	h	3,60	41,7	0
26	x	1,2	26	j	2,63	24,2	+1
27	j	1,0	27	x	0,00	—	—1

Tabelul 3

Frecvența literelor pentru limba și textul german în ‰

Limba			Text				
rang	literă	frecvență	rang	literă	frecvență	c.v.‰	abateri
1	—		1	—	170,53	4,1	0
2	e	166,5	2	e	124,95	3,3	0
3	n	103,6	3	n	82,03	4,3	0
4	i	81,4	4	i	67,51	7,7	0
5	r	79,4	5	s+ß	55,44	7,1	+1
6	s+ß	58,9	6	r	55,24	2,9	-1
7	t	54,3	7	a	51,45	4,01	+1
8	a	51,5	8	t	48,71	5,1	-1
9	h	47,6	9	h	46,71	9,9	0
10	d	42,1	10	d	40,12	5,2	0
11	u	40,1	11	u	34,52	8,1	0
12	g	37,0	12	c	31,85	11,5	+2
13	l	36,8	13	m	30,45	8,1	+3
14	c	29,5	14	l	27,06	12,3	-1
15	b	23,8	15	g	21,32	11,8	-3
16	m	23,6	16	o	18,13	17,8	+2
17	f	22,5	17	b	17,93	9,1	-2
18	o	22,5	18	w	15,53	1,69	+1
19	w	15,8	19	k	13,93	7,6	+1
20	k	14,1	20	f	13,59	18,1	-3
21	z	12,0	21	z	9,73	17,6	0
22	v	10,8	22	ü	5,46	25,3	+1
23	ü	7,9	23	v	4,73	6,9	-1
24	p	7,3	24	ä	4,60	43,3	+1
25	ä	5,5	25	p	4,07	22,08	-1
26*	ö	2,7	26	ö	2,20	32,3	0
27*	j	1,8	27	j	2,00	33,0	0
28*	q	0,4	28	q	0,13	238,5	0
29*	x	0,3	29	y	0,07	200,0	+1
30*	y	0,3	30	x	0,00	—	-1

foarte mari, de câteva zeci, ajungînd la 2—300%. Se va observa tendința generală a c.v. pentru litere de a crește (nu cu regularitate!) o dată cu rangul literei. Cu cît e mai des folosită, cu atît are un c.v. mai mic și deci e mai regulat repartizată în text, iar cu cît e mai rară, cu atît are un c.v. mai mare și litera e mai neregulat distribuită. Gama valorilor acestui indicator este între 3,7% pentru litera *o* din textul român și 238,5% pentru litera *q* din textul german.

Făcînd mai departe o comparație a acestor abateri s-a întocmit tabelul 4, cu literele pe care le preferă fiecare text și tabelul 5 cu literele pe care le evită, precum și figurile 1 și 2.

Lăsînd deschise interpretările ce se pot da acestor rezultate, conchidem doar că mesajul are ca nucleu al preferințelor pe „a” și ca nucleu al literelor evitate pe „r”, abateri ce sugerează sonoritățile cele mai intime legate de conținut.

Litere preferate

Tabelul 4

Text	Nr. litere	Suma abaterilor	Abateri				
			+1	+2	+3	+4	+5
rus	7	15	x, ы	a, л, ш	г	у	
român	9	21	n, b, j	a, u, v	g	ă	m
german	10	14	a, ä, ü y, s + ß w, k	c, o	m		

Litere evitate

Tabelul 5

Text	Nr. litere	Suma abaterilor	Abateri			
			-1	-2	-3	-4
rus	8	-15	p м, к, в	e + ё, д	ч	з
român	10	-21	s, p, x	e, l, d, f	r, o	ț
german	9	-14	r, t, l v, p, x	b	g, f	

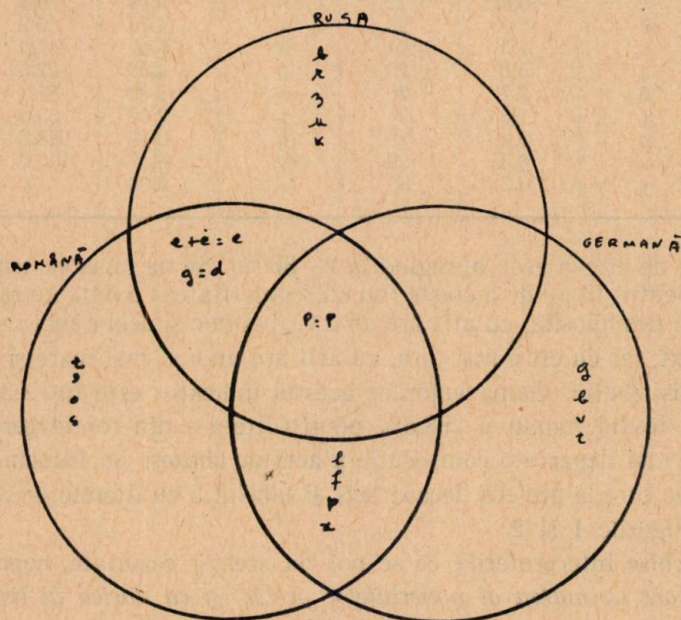


Fig. 1. Litere preferate.

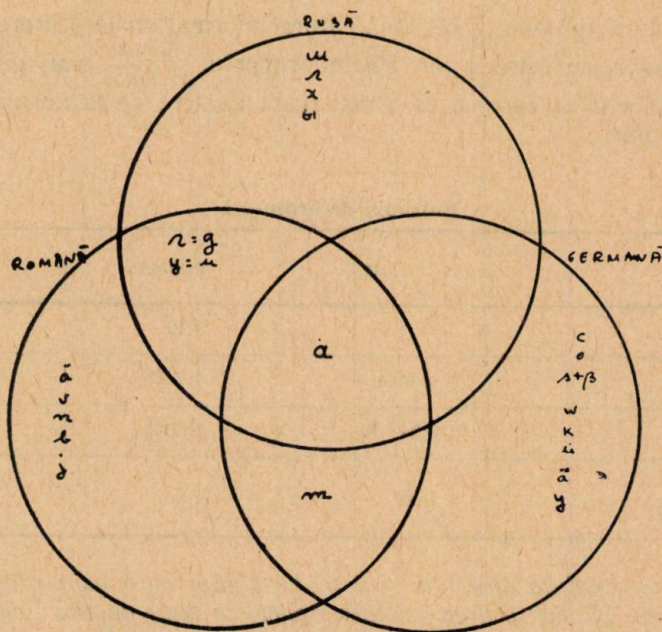


Fig. 2. Litere evitate.

3. **Entropia de ordinul I.** Cu ajutorul frecvenței literelor s-a calculat entropia de ordinul I a fiecărui text după formula [20]

$$H = - \sum_{i=1}^n p_i \cdot \log_2 p_i \text{ bit/literă}$$

În care p_i este probabilitatea (frecvența relativă) de apariție a literei în text, n este numărul literelor alfabetului, inclusiv spațiul, iar logaritmi se calculează în baza doi. Rezultatele sînt în tabelul 6, împreună cu valorile entropiilor limbilor respective, furnizate de [12]. Precizăm că această valoare a entropiei limbii germane, pe care o regăsim de altfel în [18] și [8], este calculată în [10] și nu se ține cont de spațiu (cu el, entropia ar fi mai mică) deci o cităm și pe ea doar cu un caracter informativ.

În toate cele trei limbi textul prezintă o abatere pozitivă față de limbă, menținînd ordonarea după mărime. Se știe [2], [8], [11], [12], [17], că entropia limbii măsoară gradul de nedeterminare, respectiv cantitatea de informație pe care o transportă o literă. Cu cît e mai mare, cu atît literele sînt mai uniforme distribuite, avînd valoare maximă cînt toate literele au aceeași frecvență. Se evidențiază astfel tendința textului de a echilibra anumite particularități ale

limbii, mărind cu aproape $\frac{1}{10}$ bit încărcătura informațională a literelor printr-o mai judicioasă repartizare a lor. Făcînd raportul $\frac{H_{\text{text}}}{H_{\text{limbă}}}$ s-au găsit valorile din linia 4, tabelul 6, care arată o mai mare abatere de la normă a textului român și german.

Tabelul 6

Entropia de ordinul I

	Rusă	Română	Germană
limbă	4,35	4,11	4,10
text	4,4441	4,2392	4,2336
c.v.	0,61 %	1,30%	1,03%
$\frac{H_{\text{text}}}{H_{\text{limbă}}}$	1,02	1,03	1,03

Se observă tendința autorului și a traducătorilor de a mări gradul de diversificare a limbii folosite, evitînd relativa monotonie dintr-un text „mediu”.

Spre deosebire de frecvența literelor, entropia prezintă un mult mai mare grad de stabilitate, fiind un indicator mai caracteristic pentru un fenomen de limbă, deoarece are c.v. mai mic decît frecvențele literelor, fiind cuprins între 0,61% și 1,30%.

4. **Lungimea cuvintelor.** Pentru acest indicator ca și pentru următorul, lungimea frazelor, s-a considerat cuvîntul ca unitate de formă scrisă [5], iar valoarea reprezintă numărul mediu de litere cuprinse într-un cuvînt (fără spațiu).

Ele figurează în tabelul 7 împreună cu valorile medii pentru limbă [26]. (Ne-am oprit asupra acestor date, diferite în general de cele din [8], [10], [16], deoarece sînt mai recente).

Constatăm tendința de a folosi cuvinte cu lungimi mai apropiate între ele, situate în jurul a 5 lit/cuv., tendință care atenuază deosebiriile mai pronunțate

Tabelul 7

Lungimea cuvintelor exprimate în literă/cuvînt

	Rusă	Română	Germană
limbă	6,63	4,62	5,5
text	5,8014	5,1199	5,8824
c.v.	7,49%	6,51%	4,56%

între cele trei limbi. Lungimea mărită a cuvintelor textului rus și german față de cel român e justificată de caracterul mai pronunțat sintetic al primelor două limbi față de ultima. O altă explicație se poate da o dată cu studiul frecvenței cuvintelor.

Coeficientul de variație nu prea mare arată totuși un grad crescut de personalizare al indicatorului considerat.

5. **Lungimea frazelor.** Această cunoscută caracteristică [7] mult mai personală pentru un autor, o perioadă și o anumită creație literară, cum o arată de altfel și valoarea mărită a c.v., figurează în tabelul 8, lungimea frazei fiind exprimată prin numărul mediu de cuvinte.

Știind că lungimea medie a frazei unei opere literare poate varia [14] de la 8–9 pînă la cîteva zeci și sute de cuvinte (o lungime record atîngînd Sir William Petty cu o frază de 560 cuv.), se poate aprecia că povestirea studiată are fraze destul de scurte. Lungimea medie a frazelor, împreună cu lungimea cuvintelor în silabe, permit calcularea gradului de lizibilitate (facilitate de citire, accesibilitate) după o formulă dată de Rudolph Flesch, stabilită empiric, cu ajutorul metodei corelației multiple [14]. Indicele de lizibilitate variază între 100 și 0, corespunzător la calificative cuprinse între „foarte ușor de citit” și „de neînțeles” (confuz). Nu l-am calculat aici numeric, deoarece formula respectivă, din felul cum a fost dedusă, conține implicit nivelul mediu al cititorilor, fiind specifică unei anumite colectivități, iar pentru limbile considerate de noi aici nu a fost verificată sau supusă unor corecții care fac o aplicabilă. Ne mărginim să arătăm că aceasta depinde liniar de lungimea frazei în cuvinte și de lungimea cuvîntului în silabe, variînd în sens opus, dar nu invers proporțional. Cu cît fraza e mai puțin lungă și cuvîntul e mai scurt, cu atît textul se poate citi mai ușor, cu un efort mai mic. *Mesajul considerat ar primi calificativul „ușor de citit” și poate chiar „foarte ușor de citit”.*

Comparînd între ele valorile din tabelul 8 linia I, constatăm că fraza germană conține mai multe cuvinte decît rusa. Una din cauze este folosirea în germană a articolului hotărît, care nu este enclitic ca în limba română. Pe de altă parte, lungimea mărită a frazei române arată caracterul analitic al limbii noastre: pentru aceeași informație, aici s-au folosit de 1,14 ori mai multe cuvinte decît limba germană și de 1,54 ori mai multe cuvinte decît limba rusă. Ar fi interesant de urmărit în ce măsură aceste rezultate se păstrează sau se abat de la situația celor trei limbi între ele.

Tabelul 8

Lungimea frazelor

	Rusă	Română	Germană
nr. cuv./fr.	9,2174	14,2186	12,5049
c.v. în%	23,64	19,48	20,48
nr. lit./fr.	53,4667	72,8058	73,5587

Tabelul 9

Date comparative

	Rusă	Română	Germană
Nr. literelor	11,069	13,322	15,006
Nr. cuvintelor u. formă scrisă	1,908	2,602	2,551
Nr. cuvintelor u. lexicale	1,908	2,355	2,490
Nr. frazelor	207	183	204

Pentru a compara mai departe cele trei texte am calculat lungimea medie a frazelor, exprimată cu ajutorul literelor. Fără să fie o valoare constantă, în medie fraza română și germană au aproape același număr de litere, care e mult mai mare ca al frazei din rusă, ceea ce arată că *limba rusă permite o mai economică acoperire a mesajului cu ajutorul literelor*.

Aceeași concluzie generală se desprinde din compararea valorilor din tabelul 9, care arată posibilitățile diferite de sugerare a imaginilor în cele trei limbi. Între altele, absența verbului *быть* în numeroase construcții a obligat traducătorii să introducă cuvinte noi (liniile 2 și 3).

Menționăm că numărul diferit de fraze din cele trei coloane se explică prin felul personal al traducătorilor de a respecta punctuația mesajului original, ținând cont că acolo se folosește mult vorbirea directă și indirectă.

Coeficientul de variație al lungimii frazei este de câteva ori mai mare (3–4 ori), decât cel al lungimii cuvintelor. Faptul este justificat printr-o mult mai mare libertate și posibilitate combinatorie a grupării cuvintelor unei limbi într-o frază dintr-un text, decât a grupării literelor unui alfabet într-un cuvânt dintr-o limbă.

6. Raportul logaritmnic vocabular-text (the logarithmic type-token ratio). Acest indicator se calculează cu formula [7].

$$\gamma = \frac{\log V}{\log N}$$

în care V este întinderea vocabularului unui text, adică numărul de cuvinte distincte, N este lungimea textului, adică numărul total de cuvinte, iar logaritmi se pot calcula în orice bază, pentru comoditate luându-se baza zece. Aici, ca și la studiul frecvenței cuvintelor, spre deosebire de indicatorii precedenți, vom considera cuvântul ca unitate lexicală [5].

Numărul γ caracterizează viteza de informare a unui text: dacă la un număr dat de cuvinte autorul folosește foarte multe cuvinte distincte, γ este mare și dacă numărul cuvintelor distincte e mai mic, recurgându-se la repetări, γ este mai mic.

Indicatorul a apărut în lingvistică printr-o extindere la faptele de limbă a unei cunoscute legi din biologie, legea creșterii relative (diferențiale) a formelor organice. Baza teoretică ce servește la deducerea sa cu ajutorul unui sistem de ecuații diferențiale consideră textul cu o unitate „organică”, în același sens ca în biologie. Aceasta înseamnă că indicatorul γ se calculează pentru un mesaj literar luat ca o unitate în creștere, sau pentru un autor și diferitele sale opere și nu pentru anumite fragmente, independente sub raportul conținutului. Se mai arată că raportul logaritmico-vocabular-text e o caracteristică intimă a unui autor. Într-o reprezentare grafică a operelor sale cu ajutorul unor puncte de coordonate (V, N) într-un plan cu axele de coordonate bilogaritmice, din cauza valorii aproape constante a lui γ aceste puncte sînt situate aproape de-a lungul unei drepte, cu coeficientul unghiular γ .

Ca să aflăm indicatorul γ al celor trei texte am procedat la inventarierea cuvintelor și stabilirea vocabularului, împreună cu frecvențele absolute ale fiecărui cuvînt, apoi am calculat numărul γ în două moduri, pentru a ilustra valorile diferite. Întîi este numărul γ al fiecărui fragment considerat independent, calculat cu formula

$$\gamma' = \frac{\log V_i}{\log N_i} \quad i=1, 2, \dots, 5$$

cu V_i și N_i egale cu lungimile vocabularului și textului fiecăruia din cele cinci fragmente. Valorile găsite figurează în tabelul 10, col. 3. În cealaltă variantă,

Tabelul 10

Raportul logaritmico-vocabular — text

Text	i	V_i	N_i	γ'	V_{cum}	N_{cum}	γ	σ	c.v. în %
rus	1	195	271	0,941	195	271	0,941	0,008	0,87%
	2	239	452	0,896	434	723	0,992		
	3	203	394	0,889	637	1117	0,919		
	4	225	403	0,903	862	1520	0,922		
	5	208	388	0,895	1070	1908	0,923		
român	1	207	332	0,918	207	332	0,918	0,006	0,67%
	2	279	573	0,887	486	905	0,908		
	3	209	458	0,834	695	1363	0,906		
	4	218	511	0,863	913	1874	0,904		
	5	219	481	0,872	1132	2355	0,905		
german	1	218	366	0,912	218	366	0,912	0,004	0,44%
	2	273	531	0,893	491	897	0,911		
	3	235	484	0,883	726	1381	0,911		
	4	232	525	0,870	958	1906	0,908		
	5	240	484	0,886	1198	2490	0,906		

cea corectă, se presupune textul ca o unitate în creștere, avînd întîi întinderea N_1 , apoi $N_1 + N_2$, etc. (valori cumulate) cu vocabularul cumulat în același mod, adică

$$V_{\text{cum}} = \sum_{K=1}^i V_K, \quad N_{\text{cum}} = \sum_{K=1}^i N_K$$

Cu ele se formează numerele

$$\gamma = \frac{\lg V_{\text{cum}}}{\lg N_{\text{cum}}}$$

pentru fiecare fragment, trecute în col. 6 tabelul 10. Valoarea reprezentativă a întregului text este numărul γ (încadrat cu linie plină) care se află calculînd cîtuț între logaritmul numărului V_{cum} (încadrat cu linie punctată) și logaritmul numărului N_{cum} (încadrat cu o linie întreruptă).

Urmărind datele din col. 6 se poate vedea cum autorul în primul fragment recurge la o mai mare viteză de informare, folosind mult mai multe cuvinte distincte, viteză de informare care descrește cu suficientă regularitate pe măsură ce se conturează mesajul. Se mai poate observa că deși numerele γ' (col. 3) descresc, ele sînt în general diferite de γ și nu constituie o constantă specifică autorului sau operei. Perechile de numere (V_{cum} , N_{cum}) au fost reprezentate în fig. 3, construindu-se cele trei drepte caracteristice. Se constată că textul rus are o mai mare viteză de informare, urmat de cel german, apoi de cel român.

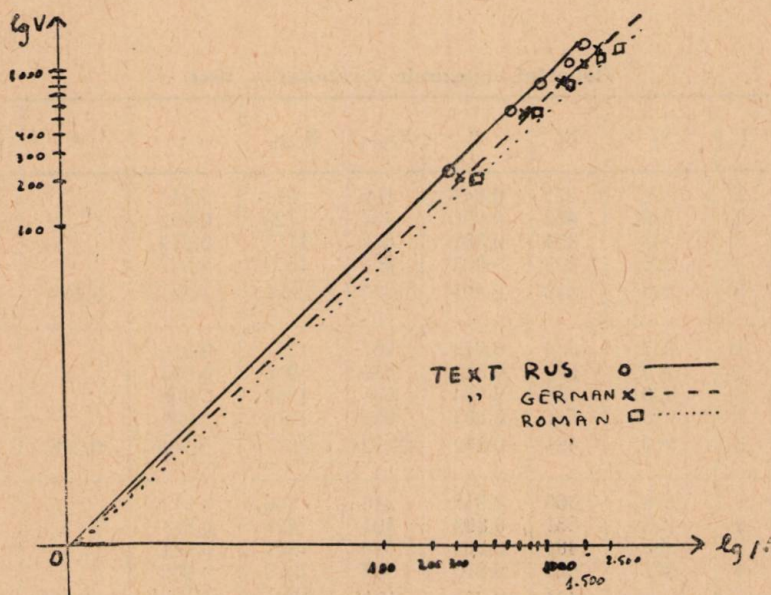


Fig. 3. Raportul logaritmic vocabular-text

Acest fapt se explică pe de o parte printr-un mai mare indice de sinonimie a limbii ruse, ceea ce permite o diferențiere mai fină a cuvintelor după sensuri, precum și datorită lungimii mai mici a textului respectiv.

Știut fiind că indicatorul γ poate coborî pînă la 0,700–0,600 pentru autori cu o evidență sărăcie a vocabularului, valorile aflate situează pe autorul povestirii printre cei cu valoare γ ridicată, chiar foarte ridicată. *Surprindem astfel preocuparea autorului de a folosi o viteză mare de informare a auditoriului, astfel ca în cadrul unei povestiri scurte să-i poată comunica cît mai multe elemente constituente ale mesajului. Regăsim și aici tendința de evitare a monotoniei, de mărire a diversificării.*

Coeficientul de variație subunitar de data aceasta este cel mai mic din seria celor întîlniți în acest studiu, fapt care confirmă din nou marea stabilitate și marele grad de încredere ce se poate acorda numărului γ pentru caracterizarea unui autor. De altfel, el este folosit la stabilirea paternității unor opere ai căror autori sînt insuficient determinați, așa cum s-a făcut cu succes și pentru anumite opere literare românești [15].

7. Frecvența cuvintelor și studiul vocabularului Cum am arătat, în vederea calculării indicatorului γ am stabilit vocabularul celor trei povestiri, înregistrînd totodată frecvența fiecărui cuvînt. Am dispus apoi cuvintele în trei liste, în ordinea descrescătoare a frecvențelor, oprindu-ne la cuvintele care acoperă în medie prima jumătate a textului. Aceasta s-a făcut prin încercări, coborînd treptat frecvențele limită de la 10 la 8 etc., oprindu-ne la frecvența 5.

În tabelul 11 am trecut cîteva valori legate de evaluările făcute.

Tabelul 11

Vocabularul

	Cuvinte— —text	Vocabular	Cuvinte cu frecv. ≥ 5		Cuv. pline cu frecv. ≥ 5	Cuvinte pline Cuvinte text
rus	1908	1070	913	47%	30	0,48
român	2355	1132	1513	64%	54	0,58
german	2490	1198	1336	53%	39	0,47

După cum se poate constata din col. 4 cuvintele cu frecvență mai mare sau cel puțin egală cu 5 nu acoperă pentru textul rus decît 47%, în timp ce corespondentele lor românești și germane acoperă 64%, respectiv 53%. Faptul se explică prin folosirea în limba rusă a două cuvinte distincte pentru același verb românesc sau german, aspectul imperfectiv și perfectiv. Ele au fost socotite conform criteriului formal propus de [5] ca unități lexicale distincte.

Listele diferă între ele atît ca număr de cuvinte cît și în conținut. Extragem din ele primele 10 cuvinte în tabelul 12.

Tabelul 12

Cele mai frecvente 10 cuvinte						
	Rusă		Română		Germană	
	cuvînt	frecvență	cuvînt	frecvență	cuvînt	frecvență
1	я	123	eu	100	ich	126
2	он	71	și	98	die	99
3	и	66	de	96	und	76
4	в	41	el	85	er	73
5	на	41	în	62	der	60
6	а	39	la	54	das	51
7	тѣ	36	se	53	ein	39
8	к	26	pe	48	mit	34
9	не	24	să	47	wir	31
10	с	20	un	45	zu	30

Cuvîntul cap de listă cu frecvență maximă este același я (fr. 123) = eu (fr. 100) = ich (fr. 126). El acoperă 6%, respectiv 4% și 5% din totalul cuvintelor întregului text, sau socotind altfel, îl vom întîlni tot la a doua propoziție. Cifrele acestea evidențiază rolul neobișnuit al cuvîntului în mesaj, precum și ponderea ridicată cu care l-a dotat autorul, ilustrînd numeric faptul că *este o povestire la persoana întîii*. Frecvența mai scăzută a lui *eu* se explică prin existența construcțiilor verbale din limba română care permit excluderea pronumelui.

De altfel situația privilegiată a lui *eu* (я, ich) din text e demonstrată și de poziția lui în limbă, unde are un rang mai îndepărtat și o frecvență mai mică decît de exemplu a cuvîntului el (он, er), fapt relevat de [3], [9], [13], [22], [25].

De la rangul doi tabelul 12 se diversifică. În mare, regăsim aceleași cuvinte unelte de nelipsit în orice text [5], [6]. Interesantă este poziția lui *el* (он, er), care are un rang mai îndepărtat, respectiv egal cu rangul corespondentului rus și german, dar are o frecvență mai mare, explicată prin existența unor construcții ale acuzativului din limba română în forma accentuată și neaccentuată.

Se mai poate observa că din primele 10 cuvinte, trei sînt pronume (încadrate în tabelul 12), fapt care constituie încă o abatere de la limbă. Se evidențiază astfel existența unui număr mare de referiri „personale” (pronume personale

sau nume de persoane). Împreună cu frazele „personale“ (interogative, exclamative), ele permit după Rudolph Flesh [14], calcularea unui indice care măsoară gradul de „interes uman“ al mesajului. El poate varia între 100 și 0, descriind prin cifre calificative ce descresc de la „foarte interesant“ până la „plictisitor“. Fără să evaluăm numeric acest indice de interes uman, din același motiv ca și indicele de lizibilitate, observăm că el variază direct proporțional cu referirile personale. Deoarece dispunem de numeroase asemenea referiri, *textul nostru poate fi calificat numeric ca „foarte interesant“ sau în orice caz „interesant“*.

Din listele întocmite am ales cuvintele-pline [6], cele purtătoare de imagini adică substantive, adjective, verbe și adverbe și le-am trecut în tabelul 13. Numeric ele sînt caracterizate în tabelul 11. col 6 și 7. Regăsim rezultatul cunoscut că aproximativ jumătate din cuvintele unui text sînt cuvinte-pline, restul fiind cuvinte—unelte.

Tot analiza col. 6 (tabelul 11) poate contribui la explicarea lungimii cuvintelor (tabelul 7) Se știe că în general frecvența variază invers cu lungimea cuvintelor : cele mai frecvente sînt cele mai scurte. Oprindu-ne la frecvența 5 am obținut în cele trei limbi un număr diferit de cuvinte, ordonate invers ca și lungimile cuvintelor.

Textul rusesc folosește mai multe cuvinte cu o frecvență mai mică decît 5, ele fiind desigur mai lungi.

Prezența masivă a verbelor și absența aproape totală a adjectivelor în prima jumătate a textului (doar patru adjective) ar putea fi un indiciu că raportul verb/adjectiv [7], [14] calculat la întregul text ar fi foarte mare, *caracterizînd un stil activ, dinamic, cu o mare capacitate emoțională*.

Cu ajutorul listelor din tabelul 13 am desprins cuvintele-cheie ale mesajului. Se știe [6] că ele sînt cuvinte care la autor au o frecvență neobișnuit de mare, dar în limbă se situează în zona cuvintelor rare. Am folosit dicționarele de frecvență [3], [13], [22], care cu toate limitările, neajunsurile sau orientările spre alte scopuri [1], [4], [21], au permis să aflăm aceste cuvinte-cheie. (Se știe din Teoria Erorilor că în multe cazuri prin suprapunerea diferitelor erori, ele se pot compensa, anihilîndu-se reciproc, rezultatul final fiind foarte apropiat de rezultatul adevărat. Credem că sîntem în această situație).

În [22] figurează cuvintele mai frecvente ale limbii ruse, care acoperă în medie 80% din orice text ([22], pag. 52). În [3] cuvintele sînt grupate după frecvențele descrescătoare în 10 clase, de la prima grupă de 500 de cuvinte, pînă la a 10-a grupă, care acoperă diferite proporții (exprimate în % din orice text ([3], pag. L).

În [13] cuvintele sînt grupate în 12 clase de frecvență (mai precis 14, prima clasă împărțindu-se în trei subclase) denumite (și reprezentate efectiv, pag. 408—9), cu ajutorul culorilor spectrului solar : de la roșu închis, mediu, deschis, trecînd prin portocaliu, galben, verde, albastru, cu nuanțele lor, pînă la vioțet. Se arată ([13], pag. 54) ce proporții din orice text (exprimate în %) se pot acoperi folosind cuvinte din anumite benzi de frecvență. Astfel

Frecvența absolută a cuvintelor-pline

Tabelul 13

rang \ text	rusă	frecv.		română	fr.	cl.	germană	fr.	cl.
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	рука (mînă)	15	+	nu	31	I	sagen a (spune)	21	I
2	говорить (a vorbi)	14	+	a da	16	I	nicht (nu)	17	I
3	сынoк (fiu, dim.)	13	—	mînă	14	I	dann (atunci)	16	I
4	глядеть (a privi)	11	+	a uita	14	I	so (astfel)	14	I
5	батя (tată/pop.)	10	—	a zice	12	I	Kind (copil)	13	I
6	вода (apa)	10	+	apă	11	I	noch (încă)	12	I
7	глаз (ochi)	9	+	tată	11	I	Hand (mînă)	12	I
8	голова (căpetenie)	9	+	tot	11	I	Vater (tată)	12	II
9	дети (copii)	7	+	așa	10	I	laufen (a fugi)	11	II*
10	идти (a merge)	7	+	cap	10	I	kommen (a veni)	10	I
11	казак (cazac)	7	—	ochi	10	I	lassen (a lăsa)	9	I
12	кровь (sînge)	7	+	a spune	10	I	müssen (a trebui)	9	I
13	поехать (a pleca)	7	+	cazac	9	VIII	da (aici)	8	I
14	черный (negru)	7	+	a face	9	I	Sohn (fiu)	8	II
15	давать (a da)	6	+	atunci	8	I	Wasser (apa)	8	II
16	паром (brudina)	6	—	cînd	9	I	hören (a auzi)	7	II*
17	паромщик (brudar)	6	—	cît	9	I	Kopf (cap)	7	I*

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
18	убивать (a omori)	6	—	copil	9	I	Aug (ochi)	6	I
19	бежать (a fugi)	5	+	a lăsa	9	I	gehen (a merge)	6	I*
20	бить (a bate)	5	+	milă	9	I	können (a putea)	6	I
21	весело (vesel, adv)	5	+	a putea	9	I	Koşak (cazac)	6	X
22	жалко (jalnic, adv)	5	+	urmă	8	I	umbringen (a omori)	6	VIII*
23	лицо (față)	5	+	a veni	8	I	Weg (drum)	6	I*
24	молчать (a tăcea)	5	+	a auzi	7	I	wenn (cînd)	6	I
25	нога (picior)	5	+	a duce	7	I	Weiler (cătun)	6	—
26	раз (cîndva)	5	+	a omori	7	II	Boden (pod)	5	II
27	сказать (a spune)	5	+	picior	7	I	Bajonett (baionetă)	5	IX
28	тут (aici)	5	+	parte	7	I	Fährman (brudar)	5	X
29	хутор (cătun)	5	—	a ști	7	I	geben	5	I*
30	штаб (stat-major)	5	+	a vrea	7	I	hier (aici)	5	I
31				a ajunge	6	I	lang (lung)	5	I
32				a apuca	6	I	nehmen (a lua)	5	II
33				atît	6	I	Regimentskommando	5	—
34				brudină (bac pod plutitor)	6	—	Rücken (spate)	5	IV

Tabelul 13 (continuare)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
35				cum	6	I	schön (frumos)	5	I
36				doar	6	II	schweigen (a tăcea)	5	IV
37				fecior	6	III	Tag (zi)	5	I*
38				a fugi	6	II	wollen (a voi)	5	I
39				a rămîne	6	I	wohl (sănătos)	5	I
40				a scoate	6	I			
41				sînge	6	I			
42				a sta	6	I			
43				a vedea	6	I			
44				brudar (podar)	5	—			
45				baionetă	5	—			
46				comanda- ment	5	—			
47				glas	5	I			
48				inimă	5	I			
49				a întoarce	5	I			
50				noapte	5	I			
51				obraz	5	II			
52				staniță (sat căză- cesc)	5	—			
53				salcie	5	V			
54				a ține	5	I			

fiecărui text scris german i se poate întocmi cu ajutorul lui [13] un spectru colorat care în mod foarte intuitiv pune în evidență preferințele autorului de a folosi cuvintele mai uzuale sau mai rare ale limbii.

Deoarece [22] nu conține și stratificarea cuvintelor după zonele de frecvență, nu am putut întocmi spectrele colorate ale celor trei texte, care ar fi permis o foarte simplă și imediată comparare, fiind nevoiți să recurgem tot la cifre.

Primele 80% cuvinte mai frecvente din orice text sînt recunoscute prin prezența lor în [22] și prin apartenența lor la clasele I—II din [3] pag. L, respectiv la benzile de frecvență I—V de la roșu închis pînă la verde mediu din [13] pag. 54.

Celelalte cuvinte le vom socoti în acest studiu ca „rare“.

Ele se caracterizează prin absența lor din [22], [3], [13], sau apartenența la cl. III—X din [3], respectiv la benzile de frecvență VI—XII, de la verde închis la violet din [13].

Dat fiind volumul mic al cuvintelor din tabelul 13, am apreciat că prezența aici a cuvintelor „rare“ din limbă este un indicator formal care desemnează cuvintele-cheie ale textului. De aceea în dreptul fiecărui cuvînt am trecut cu cifre romane—clasa sau banda de frecvență căreia îi aparține, reprezentînd cu + prezența în [22], și am notat cu—absența din [3], [13], [22]. Au rezultat imediat cuvintele-cheie trecute în tabelul 14, fig. 4.

Întrucît în [13] cuvintele figurează ca unități de formă scrisă, fără să se distingă omonimiile gramaticale, am fost nevoiți să introducem unele modificări (ca și la frecvența literelor) ceea ce aici nu schimbă conținutul rezultatelor. Diferitele forme flexionare ale aceluiași cuvînt unitate lexicală le-am reunit, făcînd suma frecvențelor respective și reamplasînd cuvîntul în banda de frecvență, după [13] pag. 17.

Tabelul 14

Cuvintele — cheie

	rusă	română	germană
1	казак	cazac	Kosak
2	паромщик	brudar	Fährmann
3	хутор	stanița	Weiler
4	сын	fecior	—
5	паром	brudină	—
6	убивать	—	umbringen
7	—	comandament	Regimentskommando
8	—	baionetă	Bajonett
9	бать	—	—
10	—	salcie	—

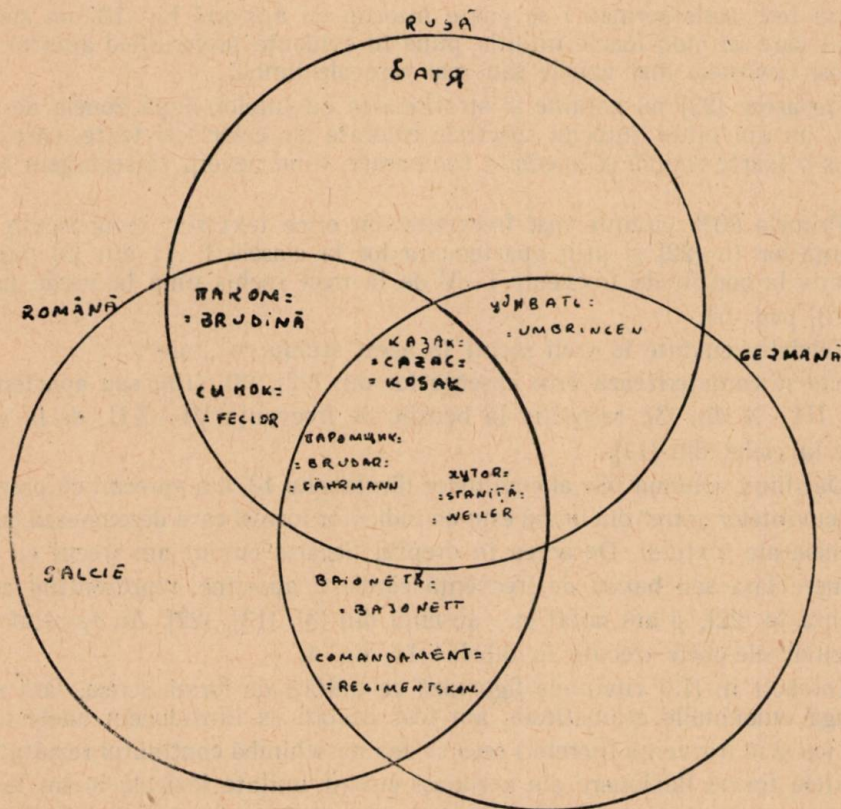


Fig. 4. Cuvintele-cheie.

Astfel cuvintele

cuvînt	frecvența	banda frecv.
Kind	2115	II
Kinde	330	V
Kinder	2564	II
Kindern	929	IV
Kindes	254	VI
	6192	I

le-am reunit în Kind, cu frecvența 6 192, situat în banda I. O bandă de frecvență calculată de noi, altă decît cea originală, am marcat-o în tabelul 13, printr-un asterisc.

O dificultate am întîlnit la cuvîntul *umbringen*, fr. 27 și *umgebracht* fr. 28, care însă în alte forme flexionare primește particula *um* ca un cuvînt separat (*trennbar zusammengesetztes Verb*), și nu se mai poate distinge de formele

lui *bringen* (a aduce, banda II), cu care este calculat împreună. Din acest motiv, consecvenți cu criteriul formulat, el este trecut la noi conform frecvenței 55 la banda VIII, deci e cuvînt-cheie, în timp ce corespondentul românesc, *a omori*, e în cl. II-a, fiind un cuvînt obișnuit.

O situație specială au și verbele din limba rusă, deoarece se întîmplă ca forma perfectivă să figureze în [22] iar forma imperfectivă nu, sau invers. Este cazul cuvîntului *убивать*, care în forma *убить* are frecvența 23 în [22] dar el nu figurează, fiind astfel obligați să-l considerăm tot datorită aceluiași criteriu formal adoptat, ca cuvînt-cheie, întocmai ca și pe *umbringen*.

O situație inversă prezintă cuvîntul *голова* și *штаб* față de *comandament* și *Regimentskommando*, fapt care se explică în parte datorită conținutului mostrelor de limbă ce au stat la baza întocmirii celor trei dicționare.

Intersecția în sens matematic a celor trei mulțimi de cuvinte-cheie conține personajul principal și locul povestirii. Reuniunea lor permite reconstituirea formală a conținutului povestirii, dar desigur nu în mod univoc. O variantă cu un singur cuvînt-plin suplimentar de legătură ar fi: *un tată cazac brudar într-o staniță fiind cu brudina printre sălcii, povestește că și-a omorît feciorul cu baioneta lângă comandament*.

Reconstituirea formală nu pune în evidență miezul mesajului: brudarul, luat pe front în timpul contrarevoluției, e obligat indirect să-și omoare doi fii „roșii“, ca să rămîna el însuși în viață, să poată întreține ceilalți șapte copii mici, orfani de mamă. El este transmis prin intermediul celei de-a doua jumătăți a textului, necuprins în tabelul 13.

8. Concluzii. Analiza rezultatelor numerice și formale de mai sus pune în lumină cîteva caracteristici distincte ale limbilor rusă, română și germană, precum și situația specială a povestirii.

Limba rusă permite cea mai economică formulare a mesajului, atît la nivelul literelor cît și al cuvintelor, datorită caracterului său sintetic. Limba germană, tot cu un pronunțat caracter sintetic, folosește mai multe cuvinte, care sînt însă mai lungi decît norma, avînd nevoie de cele mai multe litere. Limba română cu caracterul ei analitic folosește cele mai multe cuvinte, mult mai scurte ca cele din rusă și germană, totalizînd un număr mijlociu de litere.

Calculul raportului logaritmîc vocabular-text, efectuat asupra povestirii, considerate ca o unitate în creștere, arată că legea internă a vorbirii, exprimată matematic prin relația $\gamma \approx \text{constant}$, a fost respectată și de data aceasta. Valoarea mărită a lui γ pentru textul rus evidențiază indicele mare de sinonimie al limbii respective.

Povestirea, care e scrisă la persoana I într-un stil dinamic, cu o mare capacitate emoțională, prezintă o evidentă tendință de evitare a monotoniei și de accentuare a diversificării, atît la nivelul literelor cît și al cuvintelor, prin mărirea cantității de informație cu $\approx 1/10$ bit/lit. și mărirea vitezei de informație, avînd în medie un indice γ foarte ridicat ($\geq 0,905$). Textul este „ușor de citit“, poate chiar „foarte ușor de citit“ și „foarte interesant“, sau în orice caz „interesant“. Cele 10 cuvinte-cheie aflate permit reconstituirea povestirii

Caracterizări numerice de felul celei făcute de noi au însă limite care le pot micşora considerabil valoarea, dacă nu sînt asociate cu o analiză neformală, necesară pentru surprinderea esenţei mesajului.

Timişoara, 1969

BIBLIOGRAFIE

- [1]. G. BOLOCAN, *În legătură cu unele aspecte ale dicţionarului de frecvenţe al limbii române*, „Limba română”, 4/1966.
- [2]. I. CONSTANTINESCU, S. CONDREA, E. NICOLAU, *Teoria informaţiei*, Editura Tehnică, Bucureşti, 1958.
- [3]. P. M. H. EDWARDS, A. JUILLAND, I. JUILLAND *Frequency Dictionary of Rumanian Words*, 1965 Mouton&Co. London, The Hague, Paris.
- [4]. A. GRAUR, *Statistică şi precizie*, „Studii şi cercetări lingvistice”, 1/1966
- [5]. P. GUIRAUD, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1954.
- [6]. P. GUIRAUD, *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1960.
- [7]. G. HERDAN, *Type-Token Mathematics*, Mouton&Co, S-Gravenhague, 1960.
- [8]. A. M. IAGLOM, I. M. IAGLOM, *Probabilitate şi informaţie*, Editura Didactică şi Pedagogică, 1963.
- [9]. F. W. KAEDING, *Häufigkeitwörterbuch der deutschen Sprache*, Steglitzin Berlin, 1897—98.
- [10]. K. KÜPFMÜLLER, *Die Entropie der deutschen Sprache*, „Fernmeldetechnische Zeitschrift”, 6/1954.
- [11]. S. MARCUS, S. STATI, *Entropia limbii*, „Studii şi cercetări lingvistice”, 6/1963
- [12]. S. MARCUS, E. NICOLAU, S. STATI, *Introducere în lingvistica matematică*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1966.
- [13]. H. MEIER, *Deutsche Sprachstatistik*, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1964.
- [14]. G. A. MILLER, *Langage et Communication*, Presses Universitaires de France, Paris, 1956.
- [15]. I. NEI E SCU, A. STAN, I. STAN, *Contribuţii statistice la studiul paternităţii „Cîntării României”*, „Cercetări de lingvistică”, 2/1963.
- [16]. E. NICOLAU, *Cibernetica şi lingvistica*, „Studii şi cercetări lingvistice”, 2/1963.
- [17]. E. NICOLAU, C. SALA, A. ROCERIC, *Observaţii asupra entropiei limbii române*, „Studii şi cercetări lingvistice”, 1/1959.
- [18]. A. ROCERIC ALEXANDRESCU, *Fonostatistica limbii române*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1968.
- [19]. M. SCHOLOHOV, *Geschichten vom Don*, Cartea Rusă, 1958.
- [20]. C. E. SHANNON, *Predication and Entropy in Printed English*. „The Bell System Technical Journal”, 1/1951.
- [21]. R. SÎRBU, *E. Steinfeldt „Russian Word Count”*, Moscow, recenzie în „Analele Universităţii din Timişoara”, Seria Ştiinţe Filologice V, 1967.
- [22]. E. STEINFELDT, *Russian Word Count*, Progress Publishers, Moscow, f.a.
- [23]. M. ŞOLOHOV, *Povestiri de pe Don*, Cartea Rusă, 1957.
- [24]. M. ШОЛОХОВ, *Донские рассказы*, Государственное издательство художественной литературы, Москва, 1956.
- [25]. V. ŞUTEU, *Observaţii asupra frecvenţei cuvintelor în operele unor scriitori români*, „Studii şi cercetări lingvistice”, 3/1959.
- [26]. O. TOCACIU, *Unele date statistice privind frecvenţa literelor şi digramelor în limba română (scrisă) contemporană*, „Studii şi cercetări lingvistice”, 5/1965.

СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ТЕКСТА ШОЛОХОВА, ИЗДАННОГО НА ТРЕХ ЯЗЫКАХ НА ОСНОВЕ МАТЕМАТИЧЕСКОЙ СТАТИСТИКИ.

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В работе проведён количественный анализ ряда статистических показателей текста рассказа Шолохова Семейный человек: а) частота букв; б) энтропия порядка 1; в) длина слов; г) длина предложений; д) логарифмическое соотношение словарь — текст; е) частота слов и изучение их состава.

Результаты исследования даны в таблицах 1—XIV и в схемах № 1—4. Под пунктом ф) были установлены 10 ключевых слов, на основе которых была предпринята попытка установления восстановления содержания текста (см. выделенный текст). Характеристики а) — г) были получены на электронно-вычислительной машине МЕЦИП 1.

VERGLEICHENDE DREISPRACHIGE STUDIE EINES TEXTES VON SCHOLOCHOW

(INHALTSANGABE)

Es wurde die Quantitative Analyse und die Berechnung von statistischen Kennziffern der Erzählung Scholochows „Familienvater“ gemacht: а) Die Häufigkeit der Buchstaben; б) Die Entropie 1. Ordnung; с) Die Wortlänge; d) Die Satzlänge; е) Das logarithmische Verhältnis Wortschatz-Text; f) Die Häufigkeit der Wörter und der Studium des Wortschatzes.

Die Ergebnisse sind in den Tabellen I—XIV und in den Zeichnungen 1—4 aufgezeichnet. Wir fanden 10 Schlüsselwörter mit deren Hilfe wir die Erzählung wiedergeben konnten. (Punkt f), der unterstrichene Text). Die Merkmale а) — d) erfuhr man mit Hilfe der elektronischen Rechenmaschine Mecipt 1.

PERSONAJ ȘI IDEE ÎN OPERA LUI DOSTOIEVSKI

DE

ALFRED HEINRICH

În centrul operei lui Dostoievski se găsește omul tuturor timpurilor, dar care apare în forma concretă a epocii în care trăiește scriitorul, în Rusia contradicțiilor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. De aici provine importanța pe care o are personajul în țesătura romanului dostoievskian. Întreaga creație literară a acestuia se realizează cu ajutorul unor figuri de neuitat — de la Goliadkin la „omul din subterană”, Raskolnikov sau Ivan Karamazov, Mișkin sau Alioșa, Ippolit sau Versilov, Stavroghin și Kirillov.

Dostoievski a fost preocupat tot timpul vieții de structura caracterului, de modul în care poate fi descris personajul, de corespondența ce trebuie să existe între personalitatea umană și tipul literar. În această privință, ceea ce-l caracterizează în primul rând pe Dostoievski este omogenitatea geniului. „În fiecare din lucrările sale — afirmă P. Bițilli — sînt conținute, în mod potențial, toate celelalte”.¹ Într-un anumit fel, caracterul omogen este asigurat mai mult prin natura personajului și problematică, decît cu ajutorul tematicii abordate. În același timp, creația dostoievskiană constituie o unitate și din punct de vedere valoric. Cu toată diferența ce se lasă observată între unele din romanele și nuvelele sale, totuși nu putem vorbi de scrieri minore din punct de vedere al realizării lor artistice. Subscriem astfel la teza lui B. Bursov potrivit căreia „Dostoevski și-a început activitatea literară ca un geniu”.² Cercetătorul sovietic nu are atît în vedere succesul primului roman *Oameni sărmani* cît mai ales valoarea întregii creații.

În creația sa Dostoievski abordează o problematică constantă. Omul și potențele sale, capacitatea fondului uman de a răspunde pentru tot ce săvîrșește, dar mai ales de a învinge în sine însuși egoismul anarhic, de a se putea elibera de sub puterea răului — aceasta este problematica de care se interesează scriitorul rus. Tragic este drumul vieții nu din cauza existenței răului în lume, ci din cauza răspîndirii și mării lui influențe, de care nu poate nimeni scăpa. De aceea una din coordonatele personajului dostoievskian îl va constitui încercarea valorii sale umane, a posibilităților sale interne, de a se împotrivi forței de atracție a răului, de a scăpa de sub dominația lui. Nici unul din per-

¹ Bițilli P., *K voprosu o vnutrennei forme romana Dostoevskogo*, Sofia, 1946, Univ. pecciatnița, p. 22.

² B. Bursov, *Licinosti Dostoevskogo*, Zvezda, L., 1969/12, p. 115.

sonajele cele mai curate, cum este heruvimul Aleoşa, care caută lumina iubirii încercînd să iasă din bezna răutăţii omeneşti, nu este scutit de o asemenea încercare. Răul a pătruns în el prin sîngele strămoşilor. „Şi tu frăţioare — îi spune Rakitin — eşti tot un Karamazov, get-beget Karamazov, prin urmare, legile firii şi ale selecţiei naturale înseamnă ceva. După taică-tău, eşti senzual, după maică-ta, lovit cu leuca“.³

Adesea, Dostoievski a afirmat că „omul e o taină“. O spune autorul, o gîndeşte Mişkin, o arată fiecare din personajele în care se împletesc într-o luptă necurmată sentimentele şi patimile cele mai contradictorii. Sufletul eroului dostoievskian este un hăţiş în care se pierd speranţe şi apar noi şi noi coşmaruri, răul pustiind şi distrugînd credinţe şi idealuri. Răul se împleteşte cu binele în cele mai diferite forme, transformînd întreaga viaţă într-o mare enigmă. Dmitri Karamazov îşi începe spovedania cu versurile elevate ale lui Schiller „Către bucurie“, dar îşi constată imposibilitatea organică de a se împotrivi patimii pentru Gruşenka. Nu poate suporta gîndul că „unii oameni cu suflet mare şi luminaţi la minte încep prin a slăvi idealul madonei, ca să ajungă la urmă să năzuiască spre un alt ideal, idealul Sodomei. Dar şi mai îngrozitor este atunci cînd omul în al cărui suflet sălăşluieşte idealul Sodomei nu înseamnă că-şi întoarce faţa de la celălalt ideal, al madonei, fiind singurul care-l însufleteşte şi pentru care inima lui arde, arde cu adevărat, ca în anii neprihănitei tinereţi. Nu, sufletul omului e larg, mult prea larg, n-ar strica să fie puţin îngustat! Dracu să înţeleagă! Acolo unde mintea vede numai ruşine inima descoperă frumosul“.⁴

Pentru Dostoievski răul constituie o realitate obiectivă, de natură etică, cu largi implicaţii în psihologia individului şi în societate. Avînd certitudinea existenţei lui, scriitorul nu se interesează atît de înlăturarea răului din existenţă, cît de măsura în care omul poate să se opună influenţei lui nefaste, care sînt posibilităţile sale în această luptă şi în ce constau şansele sale de reuşită. Va fi o vreme, în anii 60, cînd Dostoevski ajunge la concluzia că răul face parte din însăşi natura umană. În *Jurnalul unui scriitor* din iulie-august 1877, el constată: „E clar şi de înţeles în mod evident că răul se ascunde mai adînc în om decît presupun medicii socialişti; în nici o societate omenească, organizată, nu veţi evita răul, fiindcă sufletul uman rămîne acelaşi, fiindcă păcatul şi anormalitatea provin din el“.⁵ Această părere pesimistă a lui Dostoievski cu privire la posibilităţile omului nu este însă totdeauna reflectată şi în opera sa, în special atunci cînd ne referim la primele sale romane sau la astfel de scrieri cum este *Visul unui om ridicol*. „Omul ridicol“ renunţă la sinucidere, după ce ajunge la Adevărul că omul poate să fie fericit într-o lume în care nu acţionează răul. „Nu vreau şi nu pot să cred că răul poate să fie starea normală a omului. Cum aş putea să cred un asemenea lucru! Am văzut Adevărul

³ Dostoievski, *Fraţii Karamazov*, traducere de Ovidiu Constantinescu şi Isabella Dumbravă, vol. II, Bucureşti, 1965, E.P.L.U., p. 110.

⁴ Idem, p. 149—150.

⁵ Dostoievski, *Journal d'un écrivain*, Paris, 1904, Bibliothèque — Charpentier, p. 527—528.

și *imaginea lui vie*. Am văzut-o așa de frumoasă și atât de simplă încît nu admit că ar fi imposibil s-o văd și la oamenii de pe pămîntul nostru”.⁶ Ca și personajele sale, Dostoievski este plin de contradicții. Aspiră cu frenezie la ceea ce neagă cu tărie.

Personajul dostoievskian nu se prezintă ca un simbol sau o alegorie a unei lupte veșnice între bine și rău. El trăiește într-o epocă cu care are raporturi deosebit de strînse. Existența este prezentă pretutindeni sub forme diferite, începînd cu faptul divers și cu cazurile rămase celebre în istoria timpului și sfîrșind cu ideile filozofice de largă circulație în acea epocă. Dostoievski este legat de realitatea timpului său, contradictorie și neobișnuită, de faptul cotidian pe care îl urmărește cu aviditate, de crimele și sinuciderile descrise în presa timpului. Realitatea cotidiană îi este necesară scriitorului pentru a surprinde raporturile individului cu societatea, pentru a-i analiza posibilitățile și defectele într-un veșnic duel cu o existență ce îl depășește. Faptul cotidian intră în țesătura romanelor lui Dostoievski, fără să aibă însă doar o valoare de detaliu, cum se întîmplă la majoritatea scriitorilor din secolul trecut. Detaliul apare într-o formă mărită, cu nuanțe și posibilități infinite în a-și descoperi mereu noi valențe tragice. În modul de a zugrăvi realitatea, de a crea personajul, se deosebește Dostoievski de contemporanii și predecesorii săi.

Gogol și apoi scriitorii “școlii naturale” păstrează în bună parte caracterologia tipologică a clasicismului, văzînd în personaj o sumă de caracteristici ce sînt subordonate unei dominante. Așa sînt văzuți Manilov, Pliușkin, Nozdriov, Sobakievici sau Hlestakov. Caracterele sînt tratate într-un context realist, fiind explicate atît prin mediu, cît și prin interacțiunea elementelor componente. Visarea lipsită de scop a lui Manilov nu apare ca o trăsătură înnăscută a omului, ci ca o coordonată a caracterului ce-și găsește explicația în mediul sufocant al epocii iobăgiei, dar și în lipsa de posibilități individuale ale moșierului ce nu se ocupă cu nimic. Spre deosebire de romantici, noul personaj este un om obișnuit care reprezintă o medie umană.

Bielinski va cere în articolele sale de critică literară ca scriitorul să nu se ocupe de specimene umane neobișnuite sau exclusive, personajul trebuind să reprezinte o multiplicitate infinită de indivizi de același fel. Eroul literar trebuie creat în funcție de mediul social, arătîndu-se influența pe care împrejurările o exercită asupra individului, ca și rolul pe care acesta îl poate avea în schimbarea mediului.

Interacțiunea dintre individ și mediu, prezentată mai ales ca un determinism al împrejurărilor, constituie baza creării personajului la Herzen, Turgheniev, Gonțarov și mai tîrziu în opera lui Lev Tolstoi. Herzen absolutizează influența mediului, descriînd în *Însemnările unui tînăr* turma de funcționari: “Bieții oameni! I-a apucat o soartă grea; sînt ei oare vinovați că au supt o dată cu laptele de mamă concepții inumane, că educația le-a deformat orice elan, că le-a înăbușit necesitățile superioare? Ei sînt tot așa de nevinovați ca și albinoșii care respiră aerul nesănătos de baltă ce le infectează organismul

⁶ Idem, p. 449.

și îl slăbește”.⁷ Împrejurările determină soarta eroului principal Trenzinski, dar și a tuturor personajelor din romanul *Cine-i vinovat ?*. De aceea eroul literar la Herzen apare într-o dublă postură : aceea de instrument al realității, deci de mijloc prin care realitatea social-istorică se realizează, dar și de *jertfă* a procesului istoric și a mediului. Majoritatea personajelor din proza lui Herzen — nu avem în vedere memorialistica — devin un fel de marionete ale “soartei”, apărută sub formă de întâmplare. “Soarta” înlocuiește liberul-arbitru al omului.

Goncharov zugrăvește în trilogia sa o realitate cristalizată, în care personajul reflectă toate nuanțele mediului. Aduiev, Oblomov sau Raiski din *O istorie obișnuită*, *Oblomov*, sau *Rîpa* nu sînt doar reprezentanții unor epoci, ci și rezultatul unor împrejurări dintr-un mediu văzut în totală inerție istorică. În acest mediu nu se schimbă nimic, viața curge în mod uniform, în provincie sau în capitală, iar personajul este doar o ceară pe care mediul își pune pecetea.

S-ar părea că alta este situația creației lui Turgheniev. Acesta s-a străduit totdeauna să fie în actualitate, să arate tot ce este nou, ceea ce prindea de-abia viață în realitatea timpului. Personajele sale — Rudin, Insarov, Bazarov sau Nejdanov — caută să lupte împotriva influenței mediului, opunîndu-i dreptul personalității la autodeterminare. Încercarea se termină întotdeauna printr-un eșec total, de care nu se face totdeauna vinovată natura umană. Intervine pesimismul autorului care consideră imposibilă pentru om atingerea fericirii. Viața în întregime este văzută ca un lucru banal, găsindu-se sub dominația unor legi eterne, invariabile și brutale. De aici provine hidoasa resemnare și pesimismul ca bază a concepțiilor lui Turgheniev. Pesimismul introduce un fel de automatism în arta scriitorului. Totul e prevăzut, totul e steril, orice încercare sfîrșește în același fel. Romancierul e privat astfel de posibilitatea de a exploata în profunzime natura umană în interacțiunea ei cu realitatea, deoarece se creează un fatalism al împrejurărilor în care este silit să acționeze eroul.

Romanele lui Dostoievski, mai ales cele din anii 60-70, sînt legate de alte probleme decît cele pe care le zugrăvesc Goncharov, Turgheniev sau Lev Tolstoi. El redă o realitate a neprevăzutului în care apar continuu probleme noi, iar personajul nu mai seamănă cu cel din romanul tradițional. Dacă la cei mai mulți scriitori realitatea apare mai mult în formele ei statice, mai mult sau mai puțin cristalizate, Dostoievski redă în romanele sale o realitate în continuă mișcare, în plină luptă a contrariilor, căutînd să surprindă esența unui proces de descompunere, dar și de creațiune în haosul înconjurător. Este cert că pe marele scriitor îl interesau nu numai elementele de descompunere ale personalității umane, dar mai ales voia să vadă ce posibilități noi apar în natura umană în astfel de epoci. În *Jurnalul unui scriitor* din ianuarie 1877, analizînd *Copilăria* și *Adolescența* lui Lev Tolstoi, Dostoievski nota : “Noi sîntem la curent în mod perfect cu existența mediului aristocratic pentru care contele Tolstoi este ca un istoriograf (. . . .). Dar ce va face istoriograful altor pături sociale, așa de rău studiate pînă în prezent ? Există la noi cu siguranță medii

⁷ A. I. Gerțen, *Sobranie socinenii*, M., 1954, I, A.N.S.S.SR., p. 295.

sau familii în descompunere, dar alături de aceasta este evident că există și o viață care se organizează pe baze noi. Cine va observa și această viață nouă și aceste noi medii sociale? Cine ni le va arăta? Cine va putea să determine legile care prezidează această descompunere și această reorganizare?⁸ Ideea descompunerii și aprecierea posibilităților omului pentru o nouă recompunere morală, ca trăsătură principală a vremii, stă la baza romanelor lui Dostoievski. "Peste tot domnește ideea descompunerii ... Fiecare trăiește pentru el, chiar și copiii sînt dezbinăți ... Societatea se descompune ca într-o reacție chimică," — spune autorul în însemnările sale cu privire la romanul *Adolescentul*. În același roman autorul, cu ajutorul unuia din personaje, apreciază "Însemnările" Adolescentului ca "material pentru o viitoare operă literară, pentru viitoarea frescă a unei epoci haotice, atunci cînd ea va aparține trecutului"⁹.

În acest context nou, problematic, era nevoie de un personaj capabil să depășească raportul tradițional individ-împrejurare și care să nu reprezinte doar tipuri social-caracterologice; era nevoie de personalități umane care să pună în valoare complexitatea sufletului omenesc. În introducerea "Din partea autorului" la romanul *Frații Karamazov*, acesta arată că eroul său "este un om original, dacă nu chiar ciudat. Originalitatea și ciudățenia lui însă mai mult îi dăunează decît îi conferă vreun drept la atenția semenilor săi, mai ales în timpurile noastre, cînd lumea caută să asocieze cazurile particulare și să descopere o semnificație cît de cît generală în haosul care domnește pretutindeni. Iar un om ciudat este, de cele mai multe ori, un caz particular, izolat. Nu-i așa?" Dostoievski răspunde celor care îl acuzau de lipsa de tipicitate a personajelor sale, de faptul că el prezintă oameni ciudați, oarecum singulari. Tuturor acestor critici el le spune că "un om ciudat nu numai că nu este „totdeauna“ un caz particular, izolat, ci, de multe ori, s-ar putea ca tocmai el să dețină cele mai caracteristice trăsături ale epocii respective, în timpce contemporanii lui să fi fost smulși, dintr-o cauză ori alta, de o răbufnire de vînt din ansamblul vieții ..."¹⁰

Personajul dostoievskian poate fi considerat drept un tip literar numai în măsura în care surprinde o anumită esență psihologică a omului. Coordonatele lui tipologice însă, nu sînt legate atît de împrejurări și de mediu, cît de complexitatea trăsăturilor sale umane, de declanșarea unor resorturi care nu totdeauna sînt previzibile și care își găsesc explicația în antinomiile naturii umane, în împlinirea idealului Sodomei cu cel al madonei, în influența și atracția pe care o exercită răul. Eroii lui Tolstoi sînt o parte organică din societatea timpului. Ei trăiesc, suferă, se bucură cu cei din jurul lor. Ei nu pot fi gîndiți ca existînd în alte timpuri și în alt mediu decît acela în care acționează și trăiesc. Personajele lui Dostoievski nu se epuizează niciodată prin apartenența lor istorică. Ele păstrează totdeauna unele trăsături esențiale, pun în valoare stări de spirit general-umane și, fără a deveni nici un moment

⁸ Dostoievski, *Journal d'un écrivain*, op. cit., p. 383.

⁹ Dostoievski, *Adolescentul*, traducere de Emma Beniuc, 1961, E.P.L.U., p. 606.

¹⁰ Dostoievski, *Frații Karamazov*, op. cit., p. 3—4

abstracte, sînt totdeauna legate de probleme eterne ale vieții și existenței, de veșnica luptă dintre un eu antinomic și realitatea existenței. Fără a se putea epuiza ca natură umană, eroul dostoevskian întruchipează căutarea eternă a omului care vrea să afle limita posibilităților sale.

Ca și realitatea la care e raportat, neverosimilă la o privire superficială, personajului lui Dostoievski, ființă neobișnuită, deseori stranie și singulară, îi este conferită și o nuanță fantastică. În *Jurnalul unui scriitor* din octombrie 1876, romancierul observa, că "unele opinii *simple* sfîrșesc prin a deveni fantastice"¹¹, iar în scrisoarea din 26 februarie 1869 către N.Strahov își definește în următorul mod maniera de a înfățișa lucrurile: "Am o părere specială cu privire la realitate (în artă) și ceea ce majoritatea aproape numește fantastic sau excepțional, pentru mine cîteodată constituie însăși substanța realului. Cotidianul fenomenelor și părerea oficială asupra lor nu este, după mine, realism, ci dimpotrivă. În fiecare număr de jurnal întîlnim dări de seamă despre faptele cele mai reale și cele mai înțelepte. Pentru scriitorii noștri ele sînt fantastice și nu se ocupă de ele; totuși ele sînt realitatea, fiindcă sînt fapte"¹².

Dostoievski este sensibil la influențele literare ale timpului. Exegeza literară a criticilor și istoricilor literari s-a referit la influența exercitată de Griboiedov sau Pușkin asupra personajului dostoevskian,¹³ la influența lui Gogol sau a romanticilor — de la E.T.A.Hoffmann la E.A.Poe. Acestora li se poate adăuga numele lui Victor Hugo, Balzac, Dickens, George Sand¹⁴ sau Thomas de Quincey. În studiul nostru nu ne interesează acest aspect, de altfel foarte important; trebuie însă subliniat faptul că elementele preluate sînt transformate de autorul *Dublului* în substanță a propriului sistem artistic prin subordonarea și modelarea lor în raport cu propriul scop estetic.

P.Bițilli, în lucrarea pe care am citat-o, susținea ideea că întreaga creație a lui Dostoievski poate să fie studiată sincronic și nu diacronic, deoarece personajele lui trec dintr-o operă în alta, constituind un singur roman, acela al personajului dostoevskian. La o asemenea părere nu putem subscrie în întregime, deoarece personajele lui Dostoievski au multe elemente comune, care le apropie, dar au și multe trăsături esențiale, care le despart. De aceea considerăm că în studierea personajului dostoevskian trebuie îmbinată, cel puțin parțial, diacronia cu sincronia anumitor romane și nuvele.

Pentru a surprinde fondul problemei, vom proceda la început la o oarecare simplificare. Omul dostoevskian apare totdeauna într-un raport nemijlocit față de realitate, care este văzută ca o forță sau ca un mecanism condus de legi inumane. În această realitate omul se poate sprijini doar pe forța lumii sale interne, fiind singur într-un univers în care domnește sărăcia, arbitrarul, haosul și neprevăzutul, în care totul e supus unor legități ce rămîn incifrate pentru individ, mai ales atunci cînd încearcă să le folosească pentru sine. În

¹¹ Dostoievski, *Journal d'un écrivain*, op. cit., p. 299.

¹² Dostoievski, *Pisima*, II., p. 169—170, apud F.I. Evnin, *Realizm Dostoievskogo*, în *Problemi tipologii russkogo realizma*, M., 1969, Nauka, p. 418.

¹³ vezi A. L. Bem, *U istokov tvorcestva Dostoievskogo*, sb. statei, III, Praga, Petropolis, 1936.

¹⁴ vezi Wolf Giusti, *Dostoievskij e il mondo russo dell' 800*, Napoli, Ed. scientifiche italiane, 1952, p. 14—15.

această realitate răul și binele acționează ca două centre polare, influențându-l pe om și silindu-l să găsească forme specifice de apărare a propriei sale personalități. B. Bursov constata că personajului dostoievskian îi este specific un anumit conflict fundamental care ar consta în "ciocnirea voinței umane individuale cu forțele supraindividuale, cu soarta".¹⁵ Într-adevăr, personajul dostoievskian — de la Raskolnikov la Ivan Karamazov — este prezentat în cadrul unei ciocniri hotărâtoare cu forțele supraindividuale, de natură existențială sau socială, pe care ori caută să le folosească pentru sine — răsculându-se împotriva legităților unui mecanism inuman — ori trebuie să se supună acestor legități — dar tot cu scopul ascuns de a le folosi în propriul său interes.

Taina omului ar consta atunci în măsura posibilităților de care acesta dispune pentru a se opune forțelor supraindividuale, spre a deveni liber și a putea să deschidă drumul libertății pentru cei de o seamă cu el. V. Kirpotin arată că "eroii lui Dostoievski, începînd cu omul din subterană, au năzuit numai să răstoarne și să schimbe ordinea logică a existenței. Raskolnikov condamnă mersul legic științific al realității și nu jertfele vieții. Jertfele nu erau vinovate în călcarea legii morale, deja libere, pe care o recunoșteau, dar pe care nu erau în stare s-o îndeplinească".¹⁶

Dostoievski debutează cu figura lui Dievușkin din *Oameni sărmani*, care se încadrează în problematica și tipologia "școlii naturale". Dievușkin este un "om mărunt" ca numeroși alți eroi din sute de alte producții literare ale timpului, făcînd parte din categoria celor umiliți și obidiți, fiind nu numai umil, dar și un *ofensat*. Ceea ce-l caracterizează pe Dostoievski ca romancier este depărtarea de descriptivismul caracterologic al nuvelistilor "școlii naturale". El nu se mulțumește cu fixarea amănunțită a cotidianului, caută să pătrundă în lumea internă a personajului. Dievușkin e mai conștient de propriile limite, de situația sa și pe care o simte prin sensibilitate; e mai capabil de a-și evalua trecerile de la pretenția de a fi o personalitate liberă și orgolioasă la starea reală de umilire și jignire. Apare, pe lîngă problema centrală a raportului dintre om și mediu sau a influenței sentimentelor asupra psihicului, care ocupă în acest roman un loc însemnat, o altă problemă ce va deveni centrală. Trebuia pusă în valoare coordonata interioară a vieții psihice a personajului, adică posibilitatea lui esențială ce îi conferă o valoare în lupta cu realitatea. Folosindu-se de unele procedee preromantice și romantice, Dostoievski făcea o primă încercare de a pătrunde în taina naturii umane.

Eroul lui Dostoievski din *Oameni sărmani* este un om slab, înfricoșat de realitate, pasiv și ofensat, dar care nu schițează nici un gest de protest. Pe linia adîncirii naturii umane a acestui "om mărunt" se merge și în romanul *Dublul*, prima operă dostoievskiană de probleme. Goliadkin nu mai este un sărac în adevăratul înțeles al cuvîntului, nu mai este nici un umil, fiindcă aspiră să se căsătorească cu fiica generalului Berendelev; el rămîne un jignit și mai ales un *înfricoșat* de mecanismul social al vieții. Apare și se cristalizează în romanul *Dublul* o primă coordonată a eroului dostoievskian, din prima peri-

¹⁵ B. Bursov, *Licinosti Dostoievskogo, op. cit.*, p. 88.

¹⁶ V. I. Kirpotin, *Razociarovanie i kruşenie Rodiona Raskolnikova, M., Sovetski pisateli, 1970, p. 19.*

oadă de creație a acestuia. Eroul — “omul mărunț” — se găsește singur în fața realității înconjurătoare, pe care o vede ca un mecanism social ale cărui legități lucrează împotriva sa, căutînd să-l înlătore de la locul pe care îl ocupă.¹⁷ Ceea ce simte acesta, în primul rînd, este *teama* ce acționează asupra lui ca o forță distructivă, ducîndu-l la nebunie. Legitățile defavorabile lui constituie răul exterior, față de care eroul dostoevskian nu se poate apăra și pe care nu le poate nici înlătura. Mai mult, el este gata să încheie pace cu răul exterior, să se supună lui; Goliadkin nu poate să reziste la forța de atracție a idealului Sodomei. El nu înnebunește din cauza luptei pe care o poartă, ci din teamă, în fața unor legități pe care nu le înțelege și pe care nu le poate folosi. Pentru a nu ajunge la demență, cum se întîmplă cu Goliadkin, în conflictul cu forțele supraindividuale, personajul lui Dostoievski, slab și înfricoșat, trebuia să-și găsească un refugiu. Refugiul era singura posibilitate de a-și păstra slaba sa personalitate, fiindcă de răscoală nu este capabil, încercînd doar uneori să schițeze un protest pasiv. Răspunsul în această privință ni-l dă “visătorul”¹⁸.

Visătorul din *Gazda*, *Inimă slabă*, *Nopți albe*, *Netoșka Nezvanova* provine din “omul mărunț”, ca o treaptă intermediară între Goliadkin și “omul din subterană”. Slab și înfricoșat de realitate, “visătorul” nu vrea să fie distrus de mecanismul forțelor supraindividuale, ca Goliadkin, și atunci se refugiază într-o lume a visului. Teama de realitate stă la baza ciudăteniei și bizareriei comportamentului lui Ordînov din *Gazda* sau a povestitorului din *Nopți albe*, prin teamă poate fi explicată melancolia maladivă și capacitatea de a acumula iluzii a lui Vasea Șumkov din *Inimă slabă*, ca și exaltarea delirantă a mamei și fiicei din *Netoșka Nezvanova*. Fiind ocupat cu pregătirea nunții sale, Vasea Șumkov își neglijează obligațiile de serviciu și nu îndeplinește la timp o lucrare pe care i-o dăduse șeful și binefăcătorul său. Iulian Mastakovici nu este un tiran, însă Vasea se simte vinovat *față de sine*, fiindcă nu și-a îndeplinit obligația de serviciu. Sentimentul de vinovăție provine însă din teama de a nu suferi de pe urma neîndeplinirii obligațiilor. Talentat, supus și de o rară blîndețe, Vasea Șumkov s-a ridicat “dintr-o stare socială umilă” prin propriile puteri. Dar a păstrat în ființa sa teama de forțele supraindividuale, care îl puteau distruge în orice moment. “Înnebunise și-l urmărea ideea că vroiau, cică, să-l trimită la oaste pentru neîndeplinirea corectă a îndatoririlor sale” — se spune textual în *nuvelă*.¹⁹

“Visătorul,, este caracterizat de o mare slăbiciune a caracterului, de imposibilitatea structurală și psihologică de a se împotrivi răului, față de care uneori se simte chiar atras. El trăiește într-o lume a închipuirii din neputința de a se încadra în viața obișnuită. Visul este arma lui împotriva răului, uitînd că îi scapă viața cea adevărată.” Cufundat într-o mreajă de leneșe voluptăți — se spune despre eroul din *Nopți albe* — nu-i pasă de loc de acea viață după

¹⁷ vezi Alfred Heinrich, *Despre rolul fantasticului în opera lui Dostoevski*, Orizont, nr. 10/1968.

¹⁸ vezi Alfred Heinrich, Figura „visătorului” în primele scrieri ale lui Dostoievski, A.U.T., 1970/8.

¹⁹ Dostoievski, *Opere*, București, 1966, I, L.U., p. 472.

care noi tînjim atîta. O astfel de viață i se pare săracă, meschină, neprevăzînd că-i poate veni și lui odată sorocul, ceasul nefast cînd — pentru o singură zi din această viață, jalnică și meschină — să-și dăruiască toți anii săi fantastici, ba chiar să-i dăruiască nu pentru vreo bucurie și nici pentru fericire, ci dintr-o istovitoare sfîrșeală, în ceasul acela de tristețe, de regret și de nemărginită amărăciune, cînd nu va mai sta să aleagă²⁰. Starea de visător nu e o stare ideală, fiindcă „visarea aduce cu ea tristețe“, cea provenită din singurătate, monotonie și banalitate. De aceea, cînd întrezărește posibilitatea fericirii, „visătorul“ vrea să renunțe la starea sa, să intre în viața obișnuită, în putearea răului, dar și a posibilității de a cunoaște fericirea.

Din teamă față de forțele supraindividuale, față de legile mecanismului social, care îl pot strivi în orice moment, „visătorul“ încearcă să scape de sub jurisdicția răului, refugiindu-se în lumea visului, deci a unei libertăți închipuite. În această lume a libertății construite în fantezie, eroul este propriul și primul său personaj, participînd la cele mai extraordinare întîmplări. Din cauza imposibilității de a trăi o viață normală, „visătorul“ depășește astfel legile naturale, ignorîndu-le. Izolarea în ungher și refugiul în vis constituie pentru el încercarea de a se apăra împotriva unei realități amenințătoare. Încercarea e iluzorie, fiindcă de cîte ori se ciocnește cu realitatea, eroul dostoievskian își cunoaște și mai mult lipsa de apărare. O simte personajul din *Noapți albe* cînd se îndrăgostește de Nastenka, o trăiește pînă la obsesie Vasea Șumkov, cînd vrea să fie fericit în mod normal, în viața reală. Visarea reprezintă o etapă în ruptura pe care o trăiește personajul dostoievskian angoasat, față de realitatea de care se teme, dar în care ar vrea să devină centrul ei. La capătul încercărilor și experiențelor „visătorului“ se găsește „omul din subterană“.

Însemnări din subterană, apărute în anul 1864, constituie o sinteză și o încheiere a tipului „visătorului“, dar inițiază o întreprindere de noi personaje, reprezentative pentru marile romane dostoievskiene de la *Crimă și pedeapsă* la *Frații Karamazov*. În tinerețe *Paradoxalistul* din *Însemnări din subterană* era un visător care evada în „tot ce-i frumos și sublim“; „firește, spune el, aici intervenea din plin visul. Visam ceva de speriat; retras în bîrlogul meu, visam cîte trei luni în șir, și, credeți-mă, vă rog, în momentele acelea nu mai semănam cu domnul care, cu plăpînda-i inimă adînc tulburată, își cosea la manta un guler de biber nemțesc. Deveneam dintr-odată erou“²¹. Este timpul cînd păstrează un ideal care, deși neclar și nelegat de realitate, îl apropie totuși de viață. Dar pentru *Paradoxalist* dedublarea începe să devină baza existenței. El se simte cînd erou, cînd scufundat complet în mocirlă, în ambele situații socotindu-se o ființă excepțională, diferită de ceilalți. Individualismul aflat într-o fază incipientă la visător și provenit mai mult din teama de realitate, se transformă la *Paradoxalist* în bază a vieții. Singurătatea și retragerea în bîrlog devin acum componente integrale ale vieții. Umilința și jignirea încep însă să fie simțite ca o plăcere, deoarece „omul din subterană“ găsește desfătare în

²⁰ Dostoievski, *Opere*, op. cit., II, p. 24.

²¹ Dostoievski, *Opere*, op. cit., IV, p. 172.

propria sa umilire. Toate trăsăturile „visătorului“ sînt transferate noului personaj, însă acesta are în el și toate contradicțiile realității de care se teme încă. În plus el încearcă să-și învingă teama prin revoltă, căutînd să se răzbune pentru toată ofensa și umilirea la care este supus de o realitate față de care nu mai simte decît ură. „Omul din subterană“ nu mai vrea să se lase distrus de legițile supraindividuale, cum se întîmplase cu predecesorii săi, dar nu este nici titanul care ar vrea să nu fie doar o jucărie în mîinile creatorului. În această situație el nu reușește să devină nimic: „nici bun, nici ticălos, nici cinstit, nici tu erou, nici tu muscă“. Își duce existența în subterană nu atît din teamă, cît din ură față de legile naturii și societății. Paradoxalistul nu se mai găsește în apărare față de răul înconjurător, deoarece acesta a pătruns în eul său, devenind una din componentele vieții. Refugiul în bîrlog nu mai trebuie văzut ca o încercare de asigurare a unei libertăți iluzorii, într-o lume închipuită, cum se întîmpla la „visător“; bîrlogul pentru el reprezintă locul din care își pregătește atacul împotriva necesității, răscolîndu-se împotriva legilor supraindividuale. Răscoala „omului din subterană“ nu e ghidată de vreun scop sau de un ideal. El vrea numai să-și impună voința ca normă a vieții, negînd legile rațiunii, ca o dovadă a puterii personalității sale. În genul lui Schopenhauer el gîndește: „Omului îi trebuie doar vrere *de sine stătătoare*, oricît l-ar costa această independență și oriunde l-ar duce ea“. În voință, în vrerea anarhică vede „omul din subterană“ scopul vieții, folosul nefolositor, posibilitatea de a-și dovedi personalitatea.

Revolta „omului din subterană“ este îndreptată împotriva evidenței acelei lumi care provoca teama „visătorului“. Paradoxalistul nu mai vrea să se teamă; el vrea să păstreze iluzia că omul nu e doar o clapă de pian pe care cîntă cum vor legile naturii și ale existenței. Pentru umilitul și ofensatul erou dostoevskian — Dievușkin, Goliadkin, „visătorul“ — legile supraindividuale constituiau imposibilul, iar imposibilul — spune „omul din subterană“ — „e pentru dînșii ca un zid! Ce fel de zid? Bineînțeles — legile naturii, deducțiile științelor naturale, matematica. Păi dacă ți se demonstrează, să zicem, că te tragi din maimuță, nu te mai strîmba, ia-o de bună. Și cînd ți-or demonstra că, de fapt, se cade să ții la un strop din propria-ți grăsime mai mult decît la o sută de mii de semeni ai tăi, că la asta se rezumă, în ultima instanță, tot ceea ce se chiamă virtuți și îndatoriri, sau toate celelalte aiureli și prejudecăți, apăi ia lucrurile cum sînt, n-ai ce face, asta-i doi ori doi, e matematică. Încercați să ziceți nu“.

„Omul din subterană“ se ridică împotriva imposibilului, alcătuit din legi morale și naturale supraindividuale, prejudecăți și credințe, virtuți sau îndatoriri. El nu se resemnează în fața zidului imposibilului, fiindcă vrea să știe ce este dincolo de el. „Dumnezeule, dar mie ce-mi pasă de legile naturii și de aritmetică, dacă mai știu eu pentru ce, legile astea și acest doi ori doi fac patru îmi displac? Firește, n-o să sparg zidul cu țeasta dacă într-adevăr n-am putere să-l sparg; dar nici n-o să mă resemnez numai pentru că am înainte un zid și nu mă țin baierile să-l dau grămadă“.

Paradoxalistul se revoltă împotriva necesității, constatîndu-și neputința în fața zidului într-o încercare disperată de a ajunge la o libertate absolută.

Revolta lui e încă generală, teoretică, deoarece nu-și propune încă nici un scop concret. Singura încercare la care se supune, e de ordin moral, pentru a-și dovedi că nu este de acord cu idealul romantic, că se găsește deasupra legilor morale, că și-a ucis în el sentimentele umane. În aceasta constă experimentul eșuat cu Liza, deoarece nu dovedește decît că „omul din subterană” este copleșit de „o sete isterică de contradicții, de contraste”, că este prada celor mai contradictorii idei, impulsuri sau sentimente, că a pierdut posibilitatea de a judeca lumea dintr-un punct de vedere stabil. Singura lui constantă rămîne inconstanța și contrarietatea judecății și simțirii.

„Omul din subterană”, se revoltă teoretic împotriva lumii, din dorința de a-și dovedi puterea. Eroul dostoievskian din marile romane — Raskolnikov, Ippolit, Svidrigailov, Versilov, Stavroghin, Ivan Karamazov — va căuta să depășească zidul, printr-o încercare concretă de revoltă cu același scop : dovedirea puterii, adică el va căuta să-și dovedească, cu ajutorul unei idei, că este un erou și nu o muscă, o „creatură tremurătoare”. Revolta eroului dostoievskian împotriva legilor supraindividuale, împotriva evidenței și a necesității, întru căutarea unei libertăți absolute, primește acum o formă concretă. În revolta Paradoxalistului aceasta concretizare lipsea și de aceea la el pe primul plan își face loc ura rece împotriva a tot ce depășește bîrlogul.

Dostoievski preia unele din trăsăturile „omului din subterană”, în cîteva din romanele sale de mai tîrziu. Cel mai apropiat de Paradoxalist ni se pare a fi Ippolit, deoarece amintește de un zid de care se lovește mereu. Totuși considerăm că „omul din subterană”, constituie începutul tuturor celorlalte personaje dostoievskiene prin modul de revoltă pe care îl propagă, înlocuind angoasa prin încercarea de a-și dovedi puterea. Paradoxalistul în sine însuși constituie o demonstrație a individualismului exacerbat, condamnat de scriitor, și care se ridică tocmai împotriva lumii care i-a dat naștere. De aceea metoda de zugrăvire a personajului, întrebuintată de Dostoievski, este cea a demonstrației prin *pro* și *contra*, adică cu ajutorul susținerii și respingerii pe rînd a fiecărei teze, prin afirmarea și negarea fiecărei idei, a fiecărei situații. În antiteza și veșnica luptă dintre bine și rău, dintre „viața din subterană”, și „viața vie”, dintre setea orgolioasă de putere și cunoașterea prin suferință, în veșnicul *pro* și *contra* al vieții, caută Dostoievski sensul și scopul vieții. Pentru aceasta el generalizează, extrapolînd adresele criticilor sale, integrînd în această generalizare atît lumea burgheză, cît și tendințele progresiste, socialiste. El greșește, dar *caută* și în aceasta constă măreția lui ca scriitor, punînd în valoare paradoxurile posibile ale psihologiei umane, antropologia unui nou personaj. Paradoxalistul conține în sine îngemănați atît „călăul” cît și „victima”, atît pe Goliadkin cît și dublul său, chinuînd pe alții, chinuîndu-se pe sine, umilindu-se pentru a putea umili pe semenii săi.

Romanele lui Dostoievski, de la *Crimă și pedeapsă* la *Frații Karamazov*, sînt construite în jurul unor personaje centrale și a unor teme esențiale. Găsim în ele umili și ofensați (Marmeladov, Sonia, Ihmeniev), „inimi pure” (Tihon, Makar, Zosima), oameni sfișiați de contradicții (Mitia Karamazov, tatăl său, Svidrigailov, Șatov, Nastasia Filippovna, Grușenka, Katerina Ivanovna). Gruparea personajelor ar putea fi continuată, însă ceea ce trebuie reținut este faptul

că în fiecare roman apare un personaj central prin problemele pe care le pune, prin ideile pe care le apără, prin caracterul pe care îl pune în evidență. Ne referim în primul rând la Raskolnikov, Ippolit, Stavroghin, Arkadi Dolgoruki și Versilov, Ivan Karamazov și Alioșa.

Personajul dostoevskian provine din eroii celorlalte opere ale scriitorului rus, concepute și create înainte de apariția romanului *Crimă și pedeapsă*. El posedă trăsături ale „visătorului” sau ale „omului din subterană”. Raskolnikov este un singuratic care se retrage în carapacea propriilor trăiri. Este un înrăit care se ascunde în ungherul său și se lasă pradă unor construcții mentale fantaziste. „Și m-am ascuns în colțul meu ca un păianjen. Tu ai fost în vizuina mea, ai văzut ... Știi tu, Sonia, că tavanele joase și odăile strîmbe înăbușesc mintea și inima? O, cît de mult am urît vizuina aceea! Și totuși nu voiam să ies din ea. Nu voiam anume! Nu ieșeam zile de-a rîndul, nu voiam să muncesc și nici măcar să mînc, zăceam într-una”.²² Găsim aici refuzul de a lua legătura cu realitatea detestată, refugiul în sine, sentimentele contradictorii față de starea sa, dar și lipsa totală de ocupație specifică pentru acest tip de erou. Ne amintim că „omul din subterană” preamărea bîrlogul subteran, dar îl și nega, fiindcă — spunea el — „știu sigur, așa cum știu că doi cri doi fac patru, că nu subterana-i mai bună, ci altceva, cu totul altceva, ceva după care-mi arde buza, dar nu-l pot dibui nici decum! Ducă-se naibii și subterana!”

Svidrigailov stă „cîte trei zile la rînd într-un ungher”, fără să deschidă gura, Ippolit are în fața ochilor un zid de cărămidă roșie, ungherul lui Arkadi Dolgoruki este cît un sicriu. Fiecare dintre ei simte nevoia să fie singur, fiind chinuit de probleme ale vieții, căutînd cu febrilitate armonia sufletească. Ei sînt impresionați și simt teamă în fața forțelor supraindividuale, așa cum ele apar în visul lui Ippolit, în discuțiile cu Ivan Karamazov, în omorul lui Raskolnikov sau în faptele lui Stavroghin. Teamă simte chiar un om absurd ca Feodor Karamazov. „Sînt momente cînd simt cum mi se zbate sufletul la gît” — mărturisește el.

Spre deosebire de „visător” însă, atît problema ungherului, cît și teama primește la eroul dostoevskian o altă perspectivă. Ungherul nu mai este doar un refugiu; el constituie și țaria acestuia, locul în care își făurește planurile și de unde caută să-și dovedească puterea. Fiindcă puterea constituie pentru el încercarea de a birui angoasa în fața legilor supraindividuale, în fața realității și a vieții. „Independența, care era condiția principală, mi-o dădea izolarea: totdeauna am detestat orice legătură și orice fel de cîrdășie cu oamenii”, — spune Adolescentul. Personajul dostoevskian vrea să fie o personalitate, fiind chinuit de problema puterii asupra celorlalți oameni. Puterea, dorința de a subordona prin voință pe alți oameni constituie scopul acțiunii la Raskolnikov, Stavroghin, Ivan Karamazov, Versilov sau Dolgoruki. Aceasta din urmă declară, făcînd chiar apologia puterii: „conștiința tainică a puterii îți dă satisfacții incomparabil mai mari decît o dominație fătîșă. Dacă aș avea o avere de o sută de milioane, cred că cea mai mare plăcere a mea ar fi să port hainele cele mai ponosite

²² F. M. Dostoevski, *Crimă și pedeapsă*, traducere de Ștefana Velisar Teodoreanu și Isabella Dumbravă, E.S.P.L.A., 1957, p. 379.

pentru ca lumea să mă creadă sărac lipit, aproape un cerșetor, și să-mi întoarcă spatele cu dispreț, fiindcă în ceea ce mă privește, eu m-aș mulțumi cu conștiința bogăției“. Dualitatea naturii eroului, alternarea stării de orgoliu și de auto-umilire, ce-i este caracteristică, apare și în modul în care acesta concepe puterea.

S-a spus de foarte multe ori că personajele lui Dostoievski sînt și complexe și complicate. În psihologia aceluiași erou pot fi găsite contradicțiile cele mai evidente, adîncimi nebănuite ale răului și culmi neatinse ale binelui. În eul lui Arkadi Dolgoruki sufletul de păianjen coexistă cu dorința spre dobîndirea „armoniei sufletești“. Instinctele rele se unesc cu puritatea cea mai desăvîrșită, creînd personajul dostoievskian. Totuși, în fiecare din aceste personaje, una din trăsături devine dominantă a caracterului. Ca și în dramaturgia din epoca clasicismului toate celelalte trăsături sînt subordonate acestei coordonate caracterologice care devine astfel axa caracterului personajului. O astfel de trăsătură este la Raskolnikov mîndria, la Rogojin gelozia, la Ivan Karamazov orgoliul, la Mișkin simplitatea, la Ippolit înrăirea, la Dolgoruki timiditatea. Trăsătura dominantă este prezentată sub forma ei cea mai dezvoltată, la gradul ei maxim de apariție pentru a putea să ducă la concluziile cele mai caracteristice. „Toți eroii lui Dostoievski — afirmă Andrei Belii — reprezintă oameni la care o trăsătură sau alta, deosebit de exactă, este adusă pînă la limită; iar limita lui Dostoievski se dovedește că se află infinit mai departe decît limitele realității însăși“²³.

Trăsătura dominantă a caracterului este totdeauna corelată cu ideea care-l stăpînește în întregime pe erou și cu ajutorul căreia autorul probează atît caracterul individului, cît și veridicitatea căutărilor lui. „Omul din subterană“ se revolta împotriva necesității așa cum apare ea în legile naturii și ale societății. Revolta lui are un caracter abstract fiind îndreptată împotriva tuturor. La celelalte personaje această revoltă primește un caracter mai concret, fiind subordonată unei anumite idei. Ideea corespunde și se armonizează pînă la un punct cu trăsătura dominantă a eroului, susținîndu-se și căutînd să se impună reciproc. Pentru Raskolnikov ideea centrală reprezintă demonstrarea faptului că el este un supraom, că se situează deasupra gloatei; pentru Dolgoruki ideea de a deveni un nou Rotschild reprezintă scopul vieții, Kirillov vrea să dovedească că este Dumnezeu, Ivan Karamazov vrea să arate că „totul e permis“. Ideea devine axa momentului pe care Dostoievski îl zugrăvește în romanele sale. Prin forța cu care acționează, prin modul în care este antrenată întreaga ființă a omului în probarea ei, ideea acționează cu tăria unei pasiuni, devenind deci o idee-pasiune. Subscriem la teza lui Dolinin potrivit căreia „personalitatea și caracterul omului se formează prin ideea întruchipată în el“; „ideologia lui Dostoievski atrage după sine totdeauna psihologia în care ea trebuie să se întruchipeze“.²⁴

Uneori ideea-pasiune ajunge să-l stăpînească pe erou în așa măsură, încît îl devorează; așa se întîmplă cu Kraft sau Kirillov care se sinucid pentru a

²³ Andrei Belii, *Tragedia tvorcestva. Dostoevski i Tolstoi*, M., Musagetii, 1911. p. 22.

²⁴ Dolinin A., *V tvorceskoi laboratorii Dostoevskogo*, L., Sovetski pisateli, 1947, p. 18, 27.

demonstra viabilitatea teoriei, cu Raskolnikov care ucide pentru a-i dovedi viabilitatea, cu Ivan Karamazov care își probează ideea prin acțiunile unor „dubluri“.

Ideea — pasiune acționează prin voință și rațiune, căutînd să-și subordoneze în primul rînd sentimentele native, lumea inimii. Dar pe nesimțite autorul introduce sau întărește în personaj o caracteristică contrară celei dominante în care s-a integrat ideea-sentiment și care aparține lumii sentimentelor, sensibilității eroului. La Ippolit înrăirea apare în conflict cu setea de dragoste, la Raskolnikov mîndria nu se armonizează cu înțelegerea umană față de semenii săi²⁵, la Ivan Karamazov amoralismul formulei „totul e permis“ se întîlnește cu dragostea față de cei ce suferă. Sub acțiunea celei de a doua trăsături, personajul se dublează în antinomii polare. Baza vieții sufletești a personajului dostoevskian este lupta veșnică între credință și necredință, între mîndrie și umilire, între rațiune și sensibilitate, între cunoașterea prin știință și intuiție. De aceea baza analizei psihologice la Dostoevski este metoda *pro* și *contra* cu ajutorul căreia se arată cum o idee este apărută sau respinsă, cum un sentiment se transformă în ceva opus. De la un monolog sau dialog la altul, autorul analizează, mergînd în adîncime și nu în lărgime, lumea contradicțiilor posibile într-o viață de om. Pentru aceasta se folosește de analiza caracterelor dedublate, alter ego-ul fiind socotit „primul stadiu al unui serios dezechilibru psihic, care poate avea un sfîrșit destul de tragic“.²⁶ Eroul este încercat cu ajutorul ideii care îl conduce spre rău, dar și ajutat prin sentimente. În funcție de răspunsul pe care îl dă, de rezistența pe care o dovedește față de rău, personajul dostoevskian este un învingător sau un învins.

Caracterul dual al personajului este pus în evidență și cu ajutorul personajelor — dubluri. „Eroii-dubluri din romanele mai tîrzii ale lui Dostoevski — afirmă Megaeva — sînt de obicei o continuare și o aprofundare logică a trăsăturilor eroului principal. Lumea internă a alter-egoului și a eroului principal are o bază ideatică și psihologică comună, dar trăsătura principală a eroului central este dată în dublură ca printr-o sticlă măritoare și este adusă pînă la sfîrșitul ei logic, adeseori pînă la absurd, pînă la caricatură.“²⁷ Dublurile din romanele dostoevskiene adîncesc trăsătura principală a eroului central, acea trăsătură prin care se realizează ideea-pasiune, punîndu-i în evidență mai ales ce este negativ. Lujin și Svidrigaliov scot în evidență imoralismul ideii supraomului, enunțată și probată de Raskolnikov; Piotr Verhovenski, Lebiadkin, Șatov sau Kirillov apar ca dubluri ale lui Stavroghin; Smerdeakov duce pînă la caricatură ideea lui Ivan Karamazov cu privire la „totul e permis“. Fiecare dublură apără sau degradează ideea, luînd parte la procesul probării ei cu reali-

²⁵ Enzo Paci în *L'opera di Dostoevskij*, Torino, Ed. Radio Italiana, 1956, p. 55, scria că: „Raskolnikov în general conține în sine o formă negativă și una pozitivă, voința de dominație și delictul unui asasin, de o parte, dragostea de viață și nevoia de a apăra pe cei oprimați, de alta; el apare ca un personaj dedublat și care gîndește într-un mod și acționează într-un alt fel“.

²⁶ Dostoevski, *Adolescentul*, op. cit., p. 593.

²⁷ K. I. Megaeva, *Izobrajenie haraktera v romanah Dostoevskogo 60—h godov*, Avto-referat, M., 1964, p. 12.

tatea. Se recurge din nou la metoda dovedirii prin *pro* și *contra*, oscilînd în cadrul unei dialectici a luptei contrariilor. Numai în această accepțiune poate fi vorba de un polifonism al vocilor personajelor. Personajele dostoievskiene oscilează totdeauna de la pozitiv la negativ, și invers, în procesul probării ideii-pasiunii. Cu ajutorul sistemului dublurilor personajele susțin sau combat ideile care se înfruntă. Autorul își spune cuvîntul prin structura întregului sistem pe care îl construiește, îl ordonează și îl duce pînă la sfîrșit. Modul de a construi structura constituie exprimarea părerii lui Dostoievski. De fapt totdeauna victoria e de partea intuiției, și împotriva rațiunii, care nu ar fi capabilă — după părerea scriitorului — decît de a construi miraje logice în care se poate pierde o voință orgolioasă.

Personajul dostoievskian este un om obișnuit și nu un titan sau un damnat revoltat. Trăsăturile lui psihologice, sentimentele și pasiunile lui nu ar putea să fie puse în evidență în împrejurări obișnuite. Ce ar însemna Raskolnikov, Ippolit, Stavroghin sau Mișkin, Nastasia Filippovna în împrejurări normale? Ce era Raskolnikov cu un an înainte de probarea ideii sau după ce va termina de ispășit pedeapsa? Toți sînt într-o oarecare măsură oameni obișnuiți. Ceea ce-i diferențiază de semenii lor este faptul că ei nu se mulțumesc cu obișnuitul. „În setea lui de nemăsurată autoafirmare *omul lui Dostoievski* nu se mulțumește cu obișnuitul, cu omenescul, cu ceea ce pot să-i dea femeile, bani, puterea, gloria. Îi sînt insuficiente mîngăierile dragostei, plăcerile ambiției”.²⁸ Eroul lui Dostoievski se răscoală împotriva legilor naturii, în numele voinței sale, în numele libertății absolute, căutînd să forțeze zidul imposibilului la care se opresc toți ceilalți oameni. Acțiunea lui este o revoltă a personalității voluntare împotriva morții, ca în cazul lui Ippolit, împotriva legilor morale la Raskolnikov, împotriva lui Dumnezeu în cazul lui Kirillov, împotriva lumii nedrepte ca la Ivan Karamazov. În această revoltă a eroului dostoievskian este cuprinsă măreția și decăderea lui. În căutarea armoniei sufletești, negînd evidentul și necesitatea, el vrea totul sau nimic.

Ca natură psihologică, personajul dostoievskian este surprins de autor în momentul culminant, cînd se află sub stăpînirea deplină a ideii. Acțiunea romanului nu se încheagă din raporturi determinate de caracter, ca în romanul tradițional. Sentimentele și pasiunile eroului apar ca o concretizare a ideii, deci acțiunea romanului este hotărîtă de confruntarea ideii-pasiune cu realitatea. Confruntarea ideii cu realitatea în cadrul acțiunii se realizează de erou prin două căi: existențial și individual. Confruntarea apare ca un act de revoltă împotriva realității existente și a legilor ei, împotriva lipsei de umanitate a legităților după care se conduce realitatea, ca la Raskolnikov sau la Ivan Karamazov, ca un protest împotriva ideii de dumnezeire și a lumii creată de dumnezeu, ca la Kirillov, Stavroghin, Ivan Karamazov, Versilov; dar confruntarea apare și ca un act de orgoliu individualist, ca o probă practică a posibilităților omului, ființă deosebită, ce nu se poate încadra în cotidian. Atît revolta existențială cît și încercarea de a-și dovedi puterea ca individ, deasupra oamenilor, deasupra binelui și răului, se termină prin eșec. Eșecul demonstrează fragilitatea și incon-

²⁸ F. I. Evnin, *Realizm Dostoevskogo*, în *Problemî tipologii russkogo realizma*, M., Nauka, 1969, p. 425.

sistența practică a ideii, lipsa ei de valoare obiectivă. În același timp, Dostoievski vrea să arate și neputința omului. El nu e nici Marele Inchizitor, nici Satana, ci poate fi stăpînit uneori de un diavol mai mic, să cadă în puterea răului, fiindcă a căutat să experimenteze una din încercările sale de a dobîndi libertatea absolută, de a nu ține seama de „zid“. Neputința eroului e legată și de individualismul său exacerbat. Libertatea absolută o cere doar pentru sine ca o recunoaștere a unicității personalității sale. Fiind o excepție, vrea să i se facă excepție și în privința necesității.

Eliberarea de angoasă, după părerea lui Dostoievski, nu se produce prin negarea legilor naturale ale existenței, cu ajutorul rațiunii și printr-un act de voință. Demnitatea și libertatea și-o poate cîștiga omul doar prin suferință și smerenie. Eliberați de teamă sînt doar Mișkin și Alioșa care nu cunosc mîndria orgoliului și revolta. Cu toate acestea Mișkin îi spune Nastasiei Filippovna: „Eu... nu sînt nimic, pe cînd dumneata ai cunoscut suferința și ai ieșit neîntinată din astfel de infern. Asta înseamnă mult!“ Își pot găsi armonia numai cei care au suferit sau care au cunoscut umilirea pînă la capăt: Sonia nu se revoltă, Raskolnikov învie prin dragoste, iar Mitia se eliberează de teamă atunci cînd se hotărăște să se purifice prin suferință. Pentru o clipă de suferință omului i se poate ierta totul — spune și Lebedev prin exemplul contesei Du Barry. În fața ghilotinei ea cere călăului un moment de așteptare. Pentru clipa aceasta ea poate fi iertată, fiindcă în acest moment a suferit un supliciu. Teza potrivit căreia omului i se poate ierta totul, atunci cînd suferă, apare în opera lui Dostoievski ca o idee ce se opune individualismului omului revoltat, care socotește că totul îi e permis. Stavroghin, stăpînit de răceala satanică a scepticismului deplin, se salvează prin ultima suferință — sinuciderea.

Dostoievski a luat de la romantici caracterul neobișnuit al întâmplărilor. Numai în acest context trăsăturile eroului din evidente devin hotărîtoare. În cadrul întâmplărilor neobișnuite, imprevizibile, uneori chiar bizare, personajul este analizat mai adînc, căpătînd o aureolă nouă, deosebită, chiar fantastică.

Romanul secolului al XIX-lea a cunoscut eroul care se transformă prin ciocnirea sa cu mediul. În majoritatea cazurilor Oneghin, Peciorin, Belto, Rudin, Bezuhov sau Bolkonski sînt prezenți ca personaje în continuă dezvoltare, iar transformarea lor depinde de împrejurările vieții. La Dostoievski caracterul e surprins într-un moment de maximă tensiune și nu se modifică în cursul acțiunii. „Dinamismul personajelor lui — arată Evnin — bate la ochi, dar aceasta este un dinamism particular. Mișcarea eroului lui Dostoievski are loc ca pe o spirală. Nu este o evoluție, nici o transformare, ci (ca și în dramă) are loc doar o descoperire din ce în ce mai adîncă, în conflicte încordate cu caracter intern sau extern, a acelei idei sau pasiuni, al cărei purtător este chiar eroul. În romanul lui Dostoievski nu se povestește despre schimbările eroului, ci despre zbaterile lui neconținute, tot mai dramatice, între toate acele extremități polare, pe care le unește în eleși care decurg din ideea-lui-pasiune“.²⁹ Eroul experimentează o idee și se autoconstruește prin ea. Nu există, ca la Lev Tolstoi, o dialectică a transformărilor. Autorul prezintă fiziologia vieții sufletești în antitezele ei care sînt aceleași de la început la sfîrșit. Raskolnikov

²⁹ Idem, p. 439.

suferă chinurile crimei înainte de a o săvârși. La fel se întâmplă cu Versilov, Ippolit, Mitia Karamazov. Ei nu se căiesc, nu se îndreaptă, ci pot doar să sufere. În cadrul acțiunii nu are loc o înviere morală. Ideea este susținută și de B. Bursov: „În aspirația lui amețitoare spre mai înalt omul lui Dostoevski, dacă îl privim bine, rămîne ca într-o stare a nemișcării: se poate spune că bate pasul pe loc. Autoflagelarea lui pare mai curînd o autojustificare. Nici nu are de gînd să se căiască! Și într-adevăr, nici unul dintre eroii lui Dostoevski nu se căiește cu adevărat, oricît s-ar strădui să se autodemaște, deoarece pentru el căința înseamnă totdeauna și autoproslăvire”.³⁰ Singurul rezultat al experimentării ideii este suferința. Cu ea rămîne omul, în afară de cunoaștere prin încercarea ideii cu viața. Cu suferința continuă omul viața ca după un katarsis. Cei care nu acceptă suferința și smerenia mor sau înnebunesc, ca Stavroghin sau Ivan Karamazov.

Dostoevski arată pe om în veșnica căutare a adevărului. Eroul lui caută să rezolve problemele de importanță universală. „În zilele noastre, — mărturisește Ivan Karamazov — un număr infinit de tineri ruși, care mai de care mai originali, nu fac altceva decît să dezbată asemenea chestiuni”. Dostoevski crede în puterea de transformare a ideilor, se minunează de puterea de revoltă a omului care nu se oprește în fața „zidului”, dar arată și influența distructivă a falselor idei asupra celor ce se leagă prea strîns de ele. El descoperă situația tragică a omului care caută să găsească rezolvarea pentru contradicțiile existenței. Nerezolvarea lor nu este văzută de marele romancier ca un blestem. Cu o consecvență uimitoare — spune Kaus — „Dostoevski își conduce oamenii săi din nou înapoi la punctul unde contradicțiile încep din nou, din nou apar toate problemele care fuseseră puse la începutul conflictului și cărora li se dorea rezolvarea”.³¹ Totuși nu este o mișcare în cerc închis. Omul a obținut o nouă experiență care se va adăuga la șirul infinit al neamului omenesc. De aceea, dacă din punct de vedere compozițional romanul lui Dostoevski reprezintă un cerc închis, luînd în considerare numai mișcarea personajului ca reprezentant al speciei umane, atunci această mișcare nu se învîrtește în cerc, ci descrie o spirală pe care punctele diferitelor experiențe se întîlnesc, dar găsindu-se la înălțimi diferite.

ПЕРСОНАЖ И ИДЕЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Персонаж занимает центральное место в произведениях Достоевского, потому что его творчество живет при помощи незабвенных образов, от Голядкина до Парадоксалиста, или от Раскольникова до Ивана Карамазова. Система персонажей и проблематика обеспечивают единство романов и повестей Достоевского.

³⁰ B. Bursov, *op. cit.*, p. 147.

³¹ Otto Kaus, *Dostoevski und sein Schicksal*, Berlin, 1923, Laub'-sche Verlagsbuchhandlung, p. 73.

В центре его произведений стоит вопрос о возможностях человека в борьбе против зла, а для Достоевского зло это объективное явление как в социальной действительности, так и в человеческой природе.

Таким образом, персонаж в произведениях великого писателя раскрывает сложность человеческой души, отказываясь от традиционного объяснения, свойственного для русского романа XIX-ого века, по поводу взаимоотношений между личностью и средой. Для Достоевского среда не исчерпывает сущность персонажа, не объясняет и не определяет его в целом. Герой определяется, прежде всего, своим внутренним миром, вечной борьбой между противоположными началами, противоречиями с окружающей действительностью. Сохраняя свои бытовые тайны, персонаж Достоевского представляет вечное искание человека по пути объяснения собственных возможностей. Он хочет изменить, при помощи анархического акта, законный порядок существования, чтобы доказать себе и целому миру силу своей личности.

Автор работы анализирует формирование образа героя произведений Достоевского от Девушкина до Голядкина, потом объясняет образ «мечтателя» и фигуру Парадоксалиста из «Записок из подполья». Утверждается тезис, что центральный персонаж великих романов — от Раскольникова до Ивана Карамазова — происходит из героев первых произведений, от «Бедных людей» до «Записок из подполья». Для этого персонажа большое значение имеет теперь идея, как орудие бунта против закономерностей действительности. При помощи идеи герой Достоевского хочет осуществить абсолютную свободу личности. Таким образом теоретический бунт получает конкретную форму.

Главный персонаж Достоевского характеризуется одной преобладающей чертой, которая соответствует идее романа. Идее подчиняется целиком характер героя, потому что при помощи её писатель испытывает характер и правдивость исканий персонажа. Таким образом идея становится не только основой характера, но и стерженью сюжета и содержания романа, действуя как сила, как идея-страсть.

Работа анализирует место идеи в романах Достоевского, природу персонажа, взаимоотношения идеи с персонажем, уделяя главное внимание способам, при помощи которых Достоевский доказывает несостоятельность идеи-страсти в жизни. Из сопоставления идеи с настоящими требованиями жизни вытекает не только философская функция персонажа у Достоевского, но и пределы философских концепций автора.

CHARACTER AND IDEA IN DOSTOEVSKY'S WORK

(SUMMARY)

Character holds a principal place in Dostoevsky's creation as his work lives on through some unforgettable types: from Goliadkin to „the man from the underground“ or from Raskolnikov to Ivan Karamazov. The system of

characters and their problems ensure the unity of Dostoevsky's novels and stories.

The problem concerning man's possibilities in the fight against evil lies in the centre of his works, because for the author of „The Brothers Karamazov“ evil exists as an objective phenomenon in the world as well as in human nature.

Thus in the novels of the great writer character shows the complexity of human soul, giving up the traditional explanation concerning the relation between human personality and environment, explanation proper to the 19th century Russian novel. With Dostoevsky the environment does not exhaust the character's substance, it does not explain and determine it completely. First of all, the literary hero is defined by his inner world, by eternal spiritual struggle between the two basic contradictions and by the discrepancies with the surrounding reality. Preserving the mysteries of his existence, Dostoevsky's character stands for man's eternal search on the way of clearing up his own possibilities. By an anarchical action he wants to change the logical order of existence in order to prove to himself and to the whole world the power of his own personality.

The author of this study analyses the development of Dostoevsky's hero from Devushkin to Goliadkin, then explains the figures of „the huntman“ and of „the man from the underground“. The study asserts the argument according to which the main character of the great novels, from Raskolnikov to Ivan Karamazov, originates from the heroes of his first writings, from „Poor People“ to „Memoirs from the Underground“. As a weapon of their revolt against the lawfulness of reality, the idea has now a great importance for these characters. It is by the help of the idea that Dostoevsky's hero wants to achieve the absolute freedom of human personality. Thus the theoretical revolt acquires a concrete form.

Dostoevsky's character has a dominant feature that corresponds to the idea of the novel. Through the idea to which the hero's nature is completely subordinated the writer tests the nature as well as the righteousness of the character's aspirations. Accordingly, the idea becomes not only the basis of nature but also the pivot of the subject and content of the novel acting like a force, like an idea-as-passion.

The study analyses the place of the idea in Dostoevsky's novels, the nature of characters, the relations between idea and character, paying a great attention to the means by which Dostoevsky demonstrates the inconsistency of the idea-as-passion in life. The idea contrasted to the real demands of life throws light not only upon the philosophical function of Dostoevsky's character but also upon the limits of the writer's philosophical conceptions.

ARTA CA SISTEM FUNCȚIONAL ÎN *POETICA* LUI ARISTOTEL

DE
IGNAT BOCIORT

Lessing afirma că principiile enunțate în *Poetica* lui Aristotel au valabilitatea *Elementelor* lui Euclid¹. Afirmația nu trebuie, desigur, absolutizată; legile fenomenelor sociale nu au permanența legilor și a raporturilor din natură, nici gradul de generalitate al acestora. Dar nu e mai puțin adevărat că, privită astăzi, în lumina sugestiilor venite din partea teoriei sistemelor, această lucrare magistrală, din care ni s-a păstrat, din păcate, doar un fragment, relevă fapte de natură să contribuie la elucidarea unor probleme deosebit de actuale ale esteticii, cum este cea a izvoarelor desfătării artistice sau a progresului literar-artistice. În cele ce urmează ne propunem doar să urmărim, în linii generale, modul în care privește Aristotel funcționalitatea artei și să relevăm câteva implicații pe care viziunea aristotelică asupra artei le poate dobîndi în cadrul unor dezbateri contemporane.

Aristotel a pornit de la ideea finalității sociale a activității umane; arta în ansamblu are o funcție determinată, iar componentele ei, oricît am coborî pe scara ierarhică a subsistemelor specifice, au funcții derivate, care se armonizează în realizarea finalității sistemului global. Desigur, nu trebuie să identificăm conceputul de finalitate la Aristotel cu finalitatea pe care o recunoaștem azi tuturor sistemelor cibernetice. Finalitatea rămîne la stăgirit mai mult sau mai puțin o manifestare a *entelechiei*, a aceluia principiu universal lăuntric care, avînd la bază fie activitatea, fie forța, condiționează și determină orice dezvoltare spre perfecțiune, în primul rînd dezvoltarea sistemelor biologice. Conceputul de entelechie este prezent, într-o formă sau alta, în multe concepții filosofice idealiste postaristotelice în care se recunoaște un rol ideii de *telos*. Elementul rațional al conceputului de finalitate la Aristotel rămîne, totuși, valabil, deoarece reflectă un fenomen real, obiectiv. Putem să considerăm — cel puțin pentru zilele noastre — drept nespecifică pentru funcția artei teoria *catharsisului*, pe care Aristotel o formulează în legătură cu trage-

¹ Cf. Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei R.P.R., București, 1965. Studiul introductiv, traducerea și comentarii de D. M. Pippidi, p. 48. Mai departe, toate citatele se dau după această ediție.

dia antică, recunoscînd acesteia puteri vindecătoare²; esențial e însă faptul că această teorie, văzînd finalitatea artei în optimizarea personalității umane, este de *același tip* cu concepția noastră despre artă; nu întîmplător interpretările date de-a lungul veacurilor teoriei catharsisului gravitează în jurul rolului educativ al poeziei³.

Dar spre optimizarea personalității umane tinde întreaga activitate materială și spirituală a omului. Mijlocul specific prin care arta răspunde acestei finalități este încîntarea estetică, desfătarea artistică. De aici decurge pentru artist finalitatea de ordin *derivat* — care este însă în același timp condiție *sine qua non* a artei — de a da sistemului concret pe care îl realizează (opera literară) o structură aptă a produce desfătare, pentru criticul de artă sarcina de a urmări în ce măsură structura realizată de artist răspunde finalității ei estetice și finalității sistemelor supraordonate operei (literatură, artă, ideologie, de clasă, ideologie națională, ideologie internaționalistă, ideologie general-umană etc), iar pentru teoreticianul artei sarcina de a cerceta condițiile realizării unor structuri artistice optime.

Tratatele speculative de estetică se opresc, de regulă, la proclamarea necesității ca artistul să realizeze *valoarea estetică*. Opera de artă este însă un complex de valori realizate ca finalități ale subsistemelor ei. Conceputul abstract și foarte complex de *valoare estetică*, privit în general, ne poate ajuta să deosebim o anumită valoare de altele, pe planul axiologiei, dar n-are nici o funcție metodologică de natură a duce spre optimizarea sa. Un economist nu poate opera cu „valoarea economică” în general, ci o descompune în componente: *productivitate, rentabilitate, preț de cost* etc și, pentru creșterea valorilor economice ale țării, caută căile optimizării subsistemelor funcționale, a finalității lor ierarhizate. Pentru a face clară distincția între finalitatea de diferite grade a sistemelor ordonate ierarhice, am putea recurge la următoarea analogie: o corabie are finalitatea de a face transporturi pe apă; această finalitate determină structura sistemului *corabie*, adică face ca un vas să aibă altă alcătuire decît un vehicul de transport pe uscat: constructorul corabiei are mereu în față această finalitate, care la rîndul ei decurge din alte finalități, de ordin economic sau militar, ale statului. Vasul primește însă sarcini precise: să transporte într-un anumit interval de timp, folosind o anumită cantitate de energie etc., marfă din portul *A* în portul *B*. Drumul de la *A* la *B* este un sistem dinamic, a cărui finalitate, concretizată în ordinul primit de comandant, este sosirea în punctul *B*. Pe drum, comandantul veghează ca influențe din afară să nu distrugă acest sistem, adică să nu abată corabia din drum, să n-o scufunde etc. Pentru aceasta, el dă celor în subordine indi-

² Se presupune că teoria catharsisului a fost dezvoltată de Aristotel în partea pierdută a *Poeticii* (Cf. Pippidi, loc. cit., p. 23 și urm.). Concepția lui Aristotel cu privire la rolul purificator al tragediei apare în cap. VI: „Tragedia e, așadar imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită, și care, stîrnind mila și frica, săvîrșește curățirea acestor patimi” (1449 a, 25).

³ O privire asupra cîtorva din aceste interpretări, la Pippidi, loc. cit., p. 17 și urm.

cații cu privire la direcție, la viteză, la măsurile necesare în caz de furtună etc. Fiecare din aceste comenzi devin numai decît scopuri, finalități, pentru acțiunile subalternilor. Condiția realizării variantei optime a rezultatului final este funcționalitatea maximă a componentelor și a legăturilor lor în cadrul ansamblului, ceea ce însemnează că optimizarea conștientă a unui sistem începe cu descompunerea acestora în cadrul unui regim interrelațional funcțional.

Aristotel, înțelegînd caracterul teleologic al acivității umane în toate momentele ei, a introdus în *Poetica* schema generală a funcționalității sistemelor teleologice, a sistemelor cibernetice, dintre care ființa omenească este sistemul de cea mai înaltă organizare. El declară finalitatea, rostul, mai presus de toate. Scopul final determină orientarea scriitorului spre un anumit material artistic, prelucrarea de un fel sau altul a acestuia material, natura caracterelor, organizarea ansamblului, paticularitățile limbii etc. Termenii de *rost*, *fel*, revin foarte des în *Poetica*. Faptele eroilor, soluțiile date de autor problemelor artistice, reacțiile publicului sînt permanent privite de marele filozof sub unghiul finalității și necesității. Ţelul fiecărei vieți, spune Aristotel, este realizarea unor fapte, nu a unor calități, tragedia nu este imitarea unor oameni, ci a unor fapte, singurele în stare să-i facă pe oameni fericiți sau nefericiți. „Faptele și subiectul se dovedesc a fi astfel rostul tragediei, iar *rostul e mai însemnat ca toate*“ (s. n.) (VI, 1 450 a, 20). Ideea primordialității scopului îi apare un lucru de la sine înțeles. Va mai trece însă mult timp pînă cînd cibernetica va releva universalitatea comenzii în toate sistemele cibernetice.

Avînd în față finalitatea, Aristotel nu face o analiză oarecare a structurilor, ci o analiză funcțională, urmărind capacitatea structurilor ierarhice organizate de a-și îndeplini funcțiile specifice; el cercetează astfel condițiile funcționalității optime a sistemului. Acesta e sensul real al cuvintelor prin care începe fragmentul ce ne-a parvenit al *Poeticii*: „Mi-e în gînd să vorbesc despre poezie în sine și despre felurile ei; despre puterea de înrîurire a fiecăruia dintre ele; despre chipul cum trebuie întocmită materia pentru ca plămuierea să fie frumoasă; din cîte și ce părți e alcătuită, așijderi despre toate cîte se leagă de o asemenea cercetare“ (I, 1 447 a, 10). Și-a propus deci, am spune astăzi, să privească poezia ca sistem evasiizolat, să releve principalele ei moduri de existență, funcționalitatea fiecăruia, regimul optim de funcționare a părților și a ansamblului etc. Cuvintele de mai sus ale lui Aristoteles au fost adeseori interpretate de pe poziții dogmatice: s-a crezut că ceea ce urmează reprezintă legi absolute, general-obligatorii pentru poeții tuturor veacurilor, iar cînd dezvoltarea fenomenului literar-artistic a arătat că este posibilă, ba chiar necesară, completarea, corectarea sau uneori abandonarea unora dintre ideile lui Aristotel, s-a trecut în extrema cealaltă, la negarea tuturor principiilor expuse în *Poetica*, și chiar a utilității unor lucrări de acest gen. Ambele atitudini izvorăsc din ignorarea modelului abstract care stă la baza oricărei forme de activitate umană. Aristotel nu a făcut decît să caute, pe baza materialului de care dispunea, invariantele modelului practicat în litereatura clasică greacă, în special în tragedie și epopee. Înțelegerea rațională a unei activități însemnează înțelegerea invariantelor ei, a *generalului*, fără de care copilul, de pildă, nu poate forma propoziții din orice substantive și verbe, adultul nu poate exersa o profesie

etc. La nivel biologic, invariantele comportării necesare sînt fixate în instincte, iar pe planul activității conștiente sînt fixate în norme, principii și legi. Aristotel caută parametrii de funcționare normală a unui sistem complex, dar, precum o artă schița ce o face dezvoltării tragediei, era conștient de faptul că acești parametri sînt nu numai constanți, ci și variabili între anumite limite, că această variație este determinată tocmai de căutarea unui regim superior de funcționare. Ulterior, dezvoltarea științei a arătat că omul, ca cel mai înalt sistem autoperfectabil, este în stare nu numai să rezolve succesiv, în condiții mereu noi, problema regimului optim de funcționare, ci să optimizeze însuși procesul de căutare a regimului optim⁴. Întreaga activitate umană practică, teoretică și metateoretică are la bază principii, legi, care însă nu numai în societate, dar nici măcar în natură nu sînt universale și imuabile. Concepțiile metafizice operează ca falsa alternativă: sau principii eterne și imuabile, sau nici un principiu. Prima variantă duce la viziuni statice, pietrificate, asupra lumii, cea de a doua duce la înțelegerea relativist-subiectivistă a realității, la negarea generalului, a esențelor, a legităților obiective. În primul caz, scriitorul crede numai în principii, reguli și rețete, în al doilea refuză să cerceteze legile realității și ale artei, refuză asimilarea experienței anterioare. Practica artistică nu îngăduie de fapt asemenea extrapolări, declarate uneori programatic. Nici clasicismul sec. al XVII-lea n-au putut evita particularul, nici numeroșii poeți dezorientați din societatea burgheză contemporană nu pot evita generalul, căci orice imagine artistică cît de cît consistentă este, obiectiv și inevitabil, o îmbinare între general și particular, cu singura deosebire că atunci cînd autorul nu este conștient de această relație ea se manifestă mai mult sau mai puțin fragmentar, după intuiție și hazard. Concepția și metoda aristotelică îl trimit pe practician spre studiul trecutului, spre înțelegerea modelelor cu care au operat înaintașii și a modalităților în care ei au optimat invariantele modelelor moștenite. Talentul înăscut este o premiză necesară, dar insuficientă; el trebuie dezvoltat funcțional, prin cultură și exercițiu. Ampla dispută din Antichitate cu privire la faptul dacă arta este mai ales *ingenium* sau *ars* era falsă. Aristotel nu separă talentul de meșteșug. Pentru el, Homer sau tragicii greci sînt mari prin talent, comprehensiune și experiență.

Urmărind analiza funcționalității artei în ansamblu și a întregii ierarhii de sisteme pe care ea le cuprinde, Aristotel va proceda la identificarea componentelor artei, apoi la ierarhizarea acestora în funcție de finalitatea ansamblului, procedeu justificat de inegalitatea funcțiunilor elementelor componente ale unui sistem eterogen. Aristotel își propune să releve valoarea și rolul subsistemelor operei în realizarea finalității ei artistice, de aceea din *Poetica* lipsește acea cronologie a autorilor și operelor întîlnită în lucrările de mai tîrziu care își vor propune cercetarea fenomenului literar; în schimb el oferă *istoria componentelor* operei de artă și în felul acesta stadiile evolutive ale modelului acestei forme de activitate umană. *Poetica* lui Aristotel este un exemplu clasic de

⁴ S. M. Saliutin, *Cibernetica și sfera ei de aplicație*, în *Probleme teoretice ale ciberneticii*, Editura științifică, Buc. 1963.

cercetare a istoriei *interne* a operei literare, așa cum, în mod ideal, ar fi trebuit cercetată, în *primul rând* istoria literară în general, de dată ce istoria rațională a oricărei științe, ca și a „lucrărilor“, este expunerea cuceririlor treptate în optimizarea modelelor și nu o succesiune de destine individuale. Desigur, nu se poate pierde din vedere specificul domeniilor de activitate; înțelegerea unei opere de artă necesită într-o măsură mai mare decât a unei opere științifice înfățișarea evenimentelor social-istorice și a experienței individuale din sinul cărora au ieșit. Dar aceasta numai ca un moment al cercetării, numai ca explicare, pe planul diacroniei, a unei structuri date, prin urmare numai sub unghiul discontinuității, necesar, dar insuficient pentru cercetătorul al cărui scop final este optimizarea acestei forme de activitate.

Însăși descompunerea în subsisteme funcționale este proba unei mari comprehensiuni, procedeu ce va deveni abia în secolul nostru o achiziție metodologică definitivă. Aristotel împarte imitația în câteva arte cunoscute lui, apoi împarte literatura (pentru care încă nu există un termen generic) în diferitele genuri, apoi poezia dramatică în tragedii și comedii; în tragedie identifică apoi șase elemente: subiect, caracter, limbă, judecată, element spectaculos și muzică. Aceste elemente, și altele paralele, sînt descompuse sau clasificate în diferitele tipuri cunoscute în literatura clasică greacă. Așa de exemplu, subiectul tragediei Aristotel îl vede compus din peripeție, din recunoaștere, care era de mai multe feluri etc. Această împărțire însă, care coboară pînă la litere și sunete, nu are un caracter abstract, aprioric, sau pur constativ; nu este o descompunere după criterii arbitrar alese, justificarea ei nu constă doar în faptul că este *posibilă*. Pe Aristotel nu-l interesează decât acele elemente care, după opinia sa, contribuie, direct sau indirect, la desfătarea produsă de operă, sînt sursa uneia sau alteia din valorile operei sau dețin alte roluri, necesare, în realizarea finalității ansamblului. De pildă, dintre elementele tragediei amintite mai sus, „două sînt mijloace prin care se realizează imitația, unul e chipul cum aceasta are loc, trei sînt obiectele ei; în afară de ele, altele nu mai sînt“ (VI, 1450 a, 10).

Tot criteriul funcțional îl aplică marele filozof în ierarhizarea elementelor operei. În acest moment, pe Aristotel îl interesează în ce măsură un element răspunde mai bine decât altul de aceeași clasă, deci cu aceeași finalitate, funcției interne tipului lor. Dacă arta este o formă de cunoaștere prin imitarea realului, el o compară cu un alt mijloc de același tip, cu istoria, și găsește că arta („poezia“) este mai filozofică decât istoria, pentru că exprimă mai ales generalul, în timp ce istoria exprimă mai ales particularul, adică „ceea ce a făcut ori a pățimit Alcibiade“ (IX, 1451 b, 10)⁵. Genurile poetice ale vremii le compară după caracterul concentrat, complex și rafinat al desfătării pe care o produc și ajunge la concluzia că tragedia e superioară epopeii pentru că, în afara faptului că imitația pe care o mijlocește este mai puțin grosolană, e mai complexă, mai concentrată și mai unitară: tragedia are toate elementele

⁵ Nu e cazul să insistăm aci asupra problemei dacă pentru Aristotel istoria este sau nu un domeniu exclusiv al contingentului și accidentalului. El afirmă doar că faptul artistic are o mai mare valoare de generalitate decât faptul real, documentar, ceea ce, principal, este incontestabil.

epopeii și altele pe deasupra, „ca muzica și elementul scenic, mulțumită cărora desfătarea privitorului e considerabil mărită” (XXVI, 1462 a, 15). Dintre elementele tragediei, subiectul i se pare cel mai important, de dată ce tragedia imită oameni în acțiune; fără subiect, tragedia este imposibilă, dar fără „caracter” s-a mai văzut. Tipurile de recunoaștere le ierarhizează în funcție de capacitatea lor de a face ca subiectul să fie logic, credibil, convingător, precum și în funcție de inventivitatea lor; recunoașterea cea mai fericită i se pare aceea care decurge din însăși înălțuirea faptelor, în timp ce recunoașterile exterioare (semne, cicatrice etc), sînt cele mai neartistice. Muzica o consideră drept simplă podoabă a poeziei dramatice, iar elementul spectaculos, măcar că este atrăgător, e străin de natura poeziei și ca atare cel mai puțin artistic, meșteșugul lui ținînd de altfel de decorator, nu de poet.

Structurile artistice sînt structuri informaționale și prin urmare ierarhizarea lor în funcție de energia informațională specifică este, principal, justificată, oricît de riscantă ni s-ar părea la prima vedere, această întreprindere, devenită una din problemele importante ale poeziei matematice. În ce măsură se menține însă întreaga ierarhie aristotelică, prezentată de noi foarte schematic în cele de mai sus, aceasta este o altă problemă; metodele exacte de cercetare vor putea spune în această privință un cuvînt greu. Pe noi ne interesează aci, precum am spus, doar concepția și metoda filozofului antic. O idee, de principiu, poate fi totuși relevantă. Ierarhia structurilor poetice stabilită de Aristotel se bazează pe specificitatea genurilor literare în producerea desfătării estetice. Structurile diferite corespund unui mod specific fiecărui gen de a plăcea și de aceea menținerea caracterului original al structurii genurilor și formelor pare a se impune ca un corolar. Nu e îngăduit poetului, de pildă, „să dea tragediei o structură de epopee”, adică să îndeplinească mai multe subiecte, „cum ar fi cînd cineva s-ar apuca să pună în scenă întreg subiectul *Iliadei*” (XVIIIa, 10). Aceasta însă nu ne poate îndreptăți să reproșăm lui Aristotel proclamarea necesității de a menține cu orice preț puritatea genurilor și a formelor literare. În primul rînd trebuie remarcat că Aristotel dă exemplul amintit nu cu scopul de a susține separarea netă a genurilor, ci, așa cum se vede din întreaga parte a *Poeticii* consacrată cercetării subiectului (cap. VIII—XVIII), cu scopul de a susține necesitatea unității de acțiune a tragediei, de a combate modul defectuos de a îmbina întîmplările, „stîngăcie aproape generală la vechii autori” (VI 1450 a, 35). Unitatea acțiunii joacă un rol deosebit în tratatul lui Aristotel, dar nu din ideea preconcepută a „celor trei unități”, chiar dacă, descriind situația specifică a poeziei dramatice antice el constată realitatea unor constante ale acțiunii sau ale scenei, fără a le teoretiza însă necesitatea și cu atît mai puțin eternitatea. Unitatea de acțiune este singura a cărei necesitate o relevă în mod repetat dar, precum am spus, nu din prejudecata ce i s-a atribuit, a „regulei celor trei unități”, ci din alte considerente. Unitatea acțiunii, ca și unitatea (potrivirea) și consecvența personajului reprezintă doar elemente ale unității și ordinii operei, ale coerenței ansamblului. Caracterul obiectiv necesar al unității acțiunii operelor îl dovedește faptul că în dezvoltarea ulterioară a literaturii unitatea de loc sau de timp, ca și alte elemente, care împiedeau imaginea artistică să dobîndească o mai mare generalitate și amploare,

au fost înlăturate, în timp ce unitatea de acțiune, ca și unitatea caracterelor, au rămas pînă în zilele noastre invariante ale construcțiilor epice sau dramatice. Explicația acestui fapt trebuie căutată în necesitatea unității imaginii artistice, fără de care nu se poate realiza unitatea mesajelor artei, adică în ultimă instanță nu se poate realiza finalitatea artei de canal informațional. Pentru metodologia modernă, care vede în funcționalitatea superioară o organizare superioară, adică o stare de mai mică probabilitate, de reducere a entropiei, a „cantității de dezordine“, este surprinzătoare intuiția lui Aristotel, care leagă ideea de unitate de aceea de ordine. Subiectul unitar, de pildă, este acela în care domnește ordinea, care nu începe și nu sfîrșește la întîmplare. Este vorba de unitatea internă a subiectului, de ordonarea momentelor lui potrivit relațiilor de *necesitate* și *verosimilitate*, așa cum precizează adeseori, nu de realizarea unei compoziții în care faptele sînt înlănțuite după elemente exterioare acțiunii. Aristotel nu are în vedere procedee ca acele ce se vor întîlni mai tîrziu, cînd simpla legătură între episoade o constituie prezența naratorului etc. Nici chiar prin faptul că mai multe acțiuni sînt atribuite aceluiași personaj subiectul nu primește o unitate internă, bazată pe raporturi de necesitate. Cei ce au compus cîte o Heracleidă, o Theseidă, cu gîndul că dacă Heracles a fost unul, o operă despre el va fi neapărat unitară, s-au înșelat, arată Aristotel, care avertizează că, din acest punct de vedere însăși Odiseea a fost o întreprindere riscantă, pe care Homer a dus-o la bun sfîrșit numai ajutat de talentul său uriaș, de o experiență artistică deosebită, precum și de evitarea faptelor care ar fi accentuat lipsa unității (scena simulării nebuniei etc). „În zugrăvirea caracterelor, ca și în înlănțuirea faptelor, ceea ce trebuie să urmărească poetul e verosimilul și necesarul; așa ca spusele sau faptele unui personaj dat să fie determinate de verosimilitate sau de nevoie, și iarăși o faptă să urmeze după alta după criteriul verosimilului și al necesarului“ (XV 1454 a, 35). Unitatea, ordinea alături de mărime, constituie, după Aristotel, trăsături obiective ale frumosului: „Ființă sau lucru de orice fel, alcătuit din părți, frumosul, ca să-și merite numele, trebuie nu numai să-și aibă părțile în rînduială, dar să fie și înzestrat cu o anumită mărime. Într-adevăr frumosul stă în mărime și ordine“ ... (VII 1450 b, 35).

Prin urmare, ideea unității de structură a operei, a unității subiectului, în exemplul de la care am pornit, îl preocupa pe Aristotel, nu demonstrarea sau fundamentarea unor genuri literare total deosebite între ele. El însuși arătase de altfel originea comună a tragediei și a comediei precum și faptul că tragedia cuprinde toate elementele epopeii. Teza simplistă a incompatibilității genurilor îi este deci străină filozofului antic. Și totuși este adevărat că în tratatul lui Aristotel existența genurilor literare este o premiză fundamentală, ceea ce se poate vedea din însuși faptul că analiza poeziei e concepută pe genuri. Aceste genuri nu erau însă construcții subiective ale minții filozofului, ci un fapt atestat de experiența artistică a omenirii. Genurile, speciile, formele artei au la bază elemente generale ale unor tipuri de prezentare în fața spectatorului (sau a cititorului) a materialului artistic și, din acest punct de vedere, nu se poate nega că au un mod specific de a realiza finalitatea artei, de a produce desfătare, că au, prin urmare, elemente distincte, pe care cerceta-

rea funcțională și profund analitică întreprinsă de Aristotel nu le putea pierde din vedere. Ar fi fost dimpotrivă, surprinzător ca, urmărind funcționalitatea poeziei, Aristotel să nu dea atenție formelor celor mai evidente, cadrului uzual în care poezia își exercită funcția asupra epopei, spectacolul, mai mult sau mai puțin improvizat, în care poetul își exprima sentimentele însoțind textul de cântecul lirei. De altfel mai trebuie adăugat, în sprijinul poziției lui Aristotel, că dacă dezvoltarea tuturor formelor de activitate umană (sau, după Herbert Spencer, a tuturor formelor și proceselor existente), are loc prin diversificare, prin trecere de la omogen la eterogen⁶, prin diviziunea obiectului și sarcinilor, prin specializarea funcțiilor, atunci sîntem total îndreptățiți, cel puțin ca un moment al cercetării, să privim acest proces ca atare, să-i analizăm rezultatele în raport cu finalitatea, ceea ce ne obligă să privim sistemul *artă* dintr-o perspectivă sincronică, sub unghiul discontinuității. Caracterul eterogen al fenomenului literar-artistic este un produs al funcționalității sale; cercetarea acestei funcționalități necesită, precum am mai văzut, tocmai descompunerea în constituienți, care sînt real, factori eficienți. Abordarea fenomenului exclusiv sub perspectiva continuității sale istorice și a omogenității structurale este, metodologic, insuficientă pentru că nu poate dezvălui structura internă a fenomenului și prin urmare nici sarcinile specifice ale constituenților (în operă, în epocă etc) și nici căile optimării lor. Viziunea diferențială este urmarea unei concepții funcționaliste.

Desigur, momentul de discontinuitate nu poate fi absolutizat. Fenomenele își exercită influența ca *unități*. Componentele nu pot fi privite ca sisteme complet izolate pe planul ontologic. Nu numai întreaga experiență artistică, ci întreaga activitate creatoare umană alcătuiește o unitate și, în vederea optimării acestei activități, este oricînd posibil apelul la experiența oricărui domeniu de activitate. Cu atît mai mult au fost îndreptățiți oricînd artiștii ca, în vederea unei reflectări cît mai ample, multilaterale, dinamice, expresive etc., să apeleze la elemente de concepție și metodă apte a răspunde în mod superior finalității creației, indiferent de contextele în care aceste elemente au apărut originar. Față de țelul final, puritatea genurilor a fost privită în practica artistică, pe bună dreptate, o chestiune de ordin secundar. Dar inexistența unor genuri pure nu poate duce la negarea genurilor înseși, cum va proceda Benedetto Croce, într-o epocă de afirmare pe toate planurilor a individualului, mai bine zis a individualului concret, a exemplarului real, în dauna generalului (căci, precum s-a văzut, și pentru înțelegerea realității genurilor este necesară sesizarea particularului în raport cu arta în ansamblu).

În sfîrșit din specificul funcției sociale a artei ca mijloc de transmitere a informației estetice decurg unele particularități ale operei, determinate de constantele psihologiei privitorilor. De aceea în analiza pe care Aristotel o face tragediei grecești din epoca clasică, el nu cercetează numai *în sine* structurile, ci le privește în raport cu efectul produs asupra publicului. Critică unele concesii nejustificate făcute publicului, dar în general valabilitatea principiilor

⁶ Herbert Spencer, *Essais de morale, de science et d'esthétique*, I, Essais sur le progrès, traduits de l'anglais par M. A. Burdeau, Paris 1877, p. 6. urm.

expuse în *Poetica* și succesul peste veacuri al acestei capodopere a literaturii estetice universale se explică și prin faptul că, datorită concepției care îi stătea la bază, primirea făcută de public devine *criteriul practic de apreciere a funcționalității*, a aptitudinii operei de a răspunde finalității ei și finalității sistemelor ce-i sînt supraordonate. Aristotel ajunge nu pe baza unor teze apriorice să contureze structura considerată optimală a elementelor operei, și pe această cale, a modelelor artei, ci în urma interpelării logice și psihologice a succesului sau insuccesului diferitelor opere la întrecerile dramatice, în general a primirii făcute de public. Acestuia îi este rezervat rolul de regulator al activității artistice, el apreciază măsura în care a fost realizată finalitatea, el stabilește „valorile de ieșire” ale sistemului artă și, prin satisfacția cu privire la operele create, dă semnale care, prin conexiunea inversă (sau retroacțiune), determină schimbări ale sistemului, optimează structura eficientă, Aristotel arată că operele cad la reprezentare din multe cauze, de la erorile de concepție și pînă la neglijențe mărunte. La toate trebuie luat aminte, scrie Aristotel, și pe deasupra la greșelile împotriva sentimentelor trezite în chip necesar de poezie (XV 1456,b). Nu este neglijată nici dimensiunea, întinderea operei, *mărimea* fiind considerată un parametru al frumosului și al inteligibilului. Lucrările trebuie să aibă „o întindere ușor de cuprins cu gîndul” (VII 1451,a) căci ceea ce se adresează ochiului nu poate fi nici prea mic, imperceptibil, nici atît de mare încît omul să nu poată percepe obiectul ca o unitate. În genere însă, criteriile de apreciere decurgînd din cercetarea structurii operei, respectiv a modelului ce-i stă la bază, și cele determinate de constantele psihologiei umane acționează simultan, izvorînd din aceeași finalitate ultimă a artei. În ceea ce privește întinderea, de exemplu o tragedie este cu atît mai isbutită cu cît este mai complexă fără a înceta să rămînă inteligibilă (VII, 1451 a, 10).

Precum s-a văzut, metoda aplicată de Aristotel decurge din viziunea sa funcționalistă⁷. El nu reduce cercetarea la analiza structurii lingvistice sau compoziționale a operei, ci supune investigației întraga structură, pornind de la elementele care constituie esența acesteia, și nu înțelege analiza ca un inventar al tuturor elementelor și relațiilor pe care cercetătorul este în stare să le identifice în cadrul operei după criterii mai mult sau mai puțin arbitrare, ci ca o cercetare a raportului dintre structură și destinația sa funcțională, ca o căutare a regimului optim de funcționare a structurii în limitele sistemului, respectiv ale modelului dat. Notația pur constatativă este străină marelui filosof. Problema deosebit de dificilă în analiza oricărui sistem făcută în vederea optimării lui, și anume delimitarea structurii obiectiv eficiente, identificarea elementelor demne de atenție, Aristotel o rezolvă, în analiza sistemului *artă*, într-un mod foarte actual pentru zilele noastre, folosind criteriul funcționalității. Acest criteriu l-a ajutat totodată să ierarhizeze elementele potrivit ponderii lor în realizarea finalității ansamblului.

⁷ În legătură cu viziunea funcționalistă la antici, cf. și Stela Cernea, *Evoluția și valoarea unor concepte fundamentale ale structuralismului funcționalist în Structuralismul funcționalist în sociologia americană*. („Sinteze sociologice”), București, Edișura Științifică, 1970, p. 45 și urm.

ИСКУССТВО КАК ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА
В ПОЭТИКЕ АРИСТОТЕЛЯ.
(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Функциональный характер философской концепции Аристотеля был отмечен давно. В настоящей работе показывается, что Аристотель рассматривал литературное произведение как функциональную систему, считал литературную деятельность телеологической системой и, следовательно, постоянно имел в виду влияние произведения на публику. Аристотель расчленял литературное целое на функциональные подсистемы и искал оптимальную структуру этих частичных систем, интерпретируя логически и психологически восприятие публикой того или иного драматического произведения эпохи.

DIE KUNST ALS FUNCTIONELLES SYSTEM IN DER POETIK VON
ARISTOTELES
(INHALTSANGABE)

Man hat längst den functionellen Charakter des Aristotelesschen Denksystem angedeutet. In der vorliegenden Arbeit wird nachgewiesen, dass Aristoteles das literarische Kunstwerk als functionelles System betrachtet hat, d.h. er hat die kunstlerische Tätigkeit als ein teleologisches System angesehen und demzufolge hat er immer die Einwirkung des Werkes auf das Publikum im Auge gehabt. Er hat das komplexe literarische System in funktionelle Teilsysteme zerlegt und deren optimale Struktur gesucht, wobei er das Verhalten des Publikums den verschiedenen Werken gegenüber logisch und psychologisch analysierte.

IOAN SLAVICI ȘI „JUNIMEA“

DE

VIRGIL VINTILESCU

Dacă la Eminescu, Creangă, Caragiale, Coșbuc se poate vorbi doar de raporturi cu „Junimea“, în cazul lui Ioan Slavici lucrurile se complică ; aceasta nu din cauza unor dezacorduri existente între destăinuirile sale din paginile memorialistice și ceea ce afirmase cu mult timp înainte în corespondență, ci pentru mult mai numeroase motive. Spre deosebire de ceilalți mari clasici, precum și de unii scriitori contemporani ca Duiliu Zamfirescu, I.Al.Brătescu-Voinești, la care junimismul se manifestă fie numai în anumite momente ale biografiei lor, ori apare, mai mult sau mai puțin sensibil, în ideologia politică și literară, la Slavici îl putem depista în câteva etape hotărâtoare ale creației literare, în ideologia literară și în cea politică, în estetică și în încercările de critică literară, în modul de a acționa pentru a așeza pe fundamente solide cultura română din Transilvania. El n-a fost doar un oaspete ocazional al întrunirilor junimiste de la Iași și București și nici un colaborator sporadic al *Convorbirilor literare* ; dimpotrivă, se situează între junimiștii-scriitori de bază pentru o perioadă de cel puțin 25 de ani, ceea ce, iarăși în comparație cu ceilalți mari clasici, înseamnă foarte mult. Eminescu și-a încetat practic activitatea la „Junimea“ din 1883, deci după 10–12 ani, iar I.L.Caragiale cam de prin 1890 devenise ... antijunimist de nuanță anti-maioresciană !

Firește că n-a existat un acord total și permanent între ideologia „Junimii“ și cea a lui Slavici, căci n-au lipsit din activitatea sa respingerile unor puncte de vedere junimiste, rezervele față de unele concepții care, anticipăm, constituiau ceea ce reprezenta elementul retrograd din ideologia și activitatea „Junimii“. Nu trebuie pierdut din vedere faptul că el a fost de la începutul studiilor sale universitare scriitorul care, mai mult decât Eminescu, a obținut ajutorul material al „Junimii“, iar în momentele grele ale vieții a primit sfaturi și încurajări morale din partea unor junimiști de vază, ca Iacob Negruzzi și Titu Maiorescu. De asemenea, e necesar să subliniem (spre deosebire de o serie de biografi ai [săi]) că îndrumările literare i-au venit la început nu numai de la Eminescu, ci și din partea lui Iacob Negruzzi, pe atunci directorul *Convorbirilor literare*. În corespondență recunoaștea că junimiștii l-au salvat de la moarte, în epoca studiilor sale vieneze, prin sprijinul lor material și moral.

Există, însă, anumite declarații ale lui Slavici privitoare la „*Junimea*” sau la unii junimiști, care diferă de la o perioadă de timp la alta. Deși le vom întâlni foarte rar, trebuie să le explicăm avînd în vedere atît scriitorul cît și omul Slavici; e necesară într-o asemenea împrejurare o anumită înțelegere față de el, cel puțin în aceeași măsură în care junimiștii înșiși au manifestat-o. Nu încapă nici o îndoială că bunacredința, sinceritatea, loialitatea vor fi însușirile care-l vor caracteriza pe Slavici tot timpul în relațiile cu „*Junimea*” și în acest sens vom aprecia atît declarațiile sale cît și pe ale celorlalți junimiști.

I. Cîteva precizări biografice

Atît biografii mai vechi cît și cei mai noi¹ îl socotesc pe Slavici ca membru al „*Junimii*” din toamna anului 1874, adică după data menționată în *Albumul „Junimii”*. Credem însă că se poate propune o altă dată, și anume anul 1871, cînd scriitorul a început să publice în *Convorbiri literare*. Propunerea noastră se întemeiază pe o precizare a lui Iacob Negruzzi, dintr-o scrisoare din 1877, în care-i atrăgea atenția povestitorului ardelean că în *Albumul „Junimii”* portretele vor fi așezate „după rîndul intrării membrului respectiv în *Junimea*. Intrarea se consideră de cînd a început cineva să scrie la *Convorbiri*. În caz cînd persoana resp. (ectivă), nu scrie, de cînd a început a frecventa adunările societății”².

Astfel stînd lucrurile, ar fi nedrept să-l situăm pe Slavici, din punctul de vedere al datei intrării în „*Junimea*”, pe același plan cu junimiștii care n-au tipărit nimic sau au publicat mult mai tîrziu față de data participării lor la cenaclu.

Se impun apoi anumite corectări în legătură cu data la care Slavici a stabilit primul contact direct cu junimiștii. Și aceasta se plasează mai în urmă față de anul 1874, căci, într-o notă la o scrisoare a lui Eminescu, Iacob Negruzzi arăta că el făcuse cunoștință cu poetul și cu Slavici „la Viena în anul 1870”, sfătuiindu-l pe cel din urmă să scrie un studiu „asupra deosebirilor de caracter dintre români și maghiari”³. Directorul *Convorbirilor literare* a avut prilejul să-i explice (mai pe larg decît o făcuse Eminescu) obiectivele urmărite de *direcția nouă* în cultura română. El va continua deslușirile în bogata corespondență ce va începe de aci înainte contribuind, alături de Eminescu, la formarea lui Slavici în spiritul junimist. În studiile consacrate lui Slavici prea puțin s-a vorbit despre importanța revistei ieșene în formarea sa ca junimist și ca scriitor, atribuindu-se totul numai lui Eminescu. Slavici dispunea de întreaga colecție a revistei, care i se trimitea cu regularitate la Viena, Arad, Oradea și Șiria pînă în 1874, cînd s-a mutat la Iași. Fiindcă se publicau aci nu numai creații literare de mare valoare, dar și studii competente de critică lite-

¹ P. Marcea, D. Vatamaniuc.

² I. Negruzzi, *Scrisoare către I. Slavici*, Iași, 18 decembrie 1877, (în) I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. III, p. 203.

³ Vezi textul în *Convorbiri literare*, 1899, reprodus de I. E. Torouțiu, în *Studii și documente literare*, vol. I, p. 327.

rară, folclor, lingvistică, istorie, istoria artelor, lui Slavici nu i-a fost greu să-și dea seama că aceasta era, într-adevăr, cea mai bună revistă de literatură și cultură de la noi.⁴

Din mișcarea junimistă Slavici reținea îndeosebi acele laturi care dobândiseră un rol pozitiv în cultura română din Transilvania și Banat : combaterea etimologismului lui Cipariu și Laurian, „direcția poporală” în literatura română, „cultul adevărului, iubirea de muncă, spiritul de ordine și sentimentul de datorie”.⁵

În scurt timp, el va deveni principalul propagator al junimismului din Transilvania și Banat, dar mai întâi la Viena, unde studenții îl aleseseră președinte al „României June” și pentru că aveau în vedere noua sa orientare (junimistă) în principalele probleme ale culturii noastre.

În memorialistica sa, iar apoi, inspirați din aceasta, și în lucrări despre activitatea la Viena și la Putna, aparținând lui I. Grămadă și T. Bălan, se exagerează proporțiile acțiunilor junimiste din acea perioadă. În realitate, față de ce va realiza mai târziu, ceea ce a întreprins Slavici la Viena și la Putna pînă în 1872, în vederea răspîndirii junimismului, a fost doar un început relativ modest ; a fost mai mult entuziasm tineresc, mai multă vorbă, decît acțiune practică propriu-zisă, temeinică, binecunoscută. Abia din toamna anului 1872, cînd se stabilește temporar la Arad, Slavici trece la acțiuni practice, energice, cu un caracter mult mai categoric, pentru impunerea direcției noi în Transilvania și Banat. La Arad el este socotit ca un intelectual cu prestigiu, pentru că se formase într-un centru universitar renumit, își exprimase adeziunea la direcția nouă a „Junimii” și începuse colaborarea la *Convorbiri literare*.

Pentru realizarea unității spirituale a românilor din Arad, s-a anjagat să țină, după modelul junimiștilor din Iași, un ciclu de „prelegeri publice”, dintre care menționează : „*Asupra lucrării omeneste și în special asupra lucrării economice și împărțirii lucrului*”, „*Asupra lucrării sufletești*” și „*Asupra mișcării literare a românilor de azi*”. Modelul maiorescian poate fi identificat, tot acum, și în discuțiile angajate în presa locală în legătură cu pregătirea învățătorilor sau cu „învățămîntul poporal” în ansamblul lui.

În anul 1876, din îndemnul lui Titu Maiorescu, Ioan Slavici intră în redacția ziarului conservator *Timpul*. În legătură cu aceasta apar ca fiind foarte utilă consultarea unor scrisori inedite ale prozatorului, adresate cîtorva dintre prietenii săi nejunimiști. Astfel, de pildă, în 1877 el îi scria lui V. Mangra că a trecut Carpații nu la voia întîmplării sau din cauza persecuțiilor venite din partea autorităților maghiare. Scopul era de a cîștiga „cîțiva oameni influenți și pozitivi” pentru cauza ardelenilor, să cunoască oameni și să stabilească relații politice, iar prin aceasta să contribuie „la întărirea legăturilor ce trebuiesc să existe” între toți românii.⁶

⁴ Cf. I. Slavici, *Scrisoare către I. Negruzzi*, București, 15 martie 1876 (în) I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. II, p. 276.

⁵ Cf. I. Slavici, *Afacerea școalei de fete din Sibiu* (în) *Tribuna*, Sibiu, 1888, nr. 39.

⁶ I. Slavici, *Scrisoare către V. Mangra*, București, 26 ianuarie 1887, Biblioteca Academiei R.S.R., nr. 13 381/27.

Altfel spus, prin activitatea sa la *Timpul* urmărea să-i determine pe conducătorii statului român să treacă la acțiuni imediate în vederea eliberării Transilvaniei de sub jugul străin. Planul lui ne apare cu atât mai îndrăzneț, cu cât îl raportăm la ceea ce susținea în publicistică, atât atunci cât și mai târziu când vorbea doar despre unitatea culturală a românilor.

Intenția sa, clar exprimată, n-a putut fi realizată, ceea ce a făcut ca de mai multe ori să poarte discuții violente cu unii fruntași politici conservatori și chiar junimiști. O asemenea discuție referitoare la Transilvania a avut-o cu P. P. Carp înainte de a pleca la Sibiu. Acesta ca și Mocsony, susținea că „cesiunea română nu se poate rezolva decât prin o alianță a claselor conducătoare din România cu aristocrația maghiară”⁷), ceea ce a dus la o ripostă violentă chiar din partea lui Slavici.

În plus, dacă în publicistică autorul „*Morii cu noroc*” stăruia în ideea că România este centrul vieții noastre culturale, dar nu și politice, în corespondența cu diferiți prieteni afirmă cu totul altceva. România, spune el în această corespondență, este centrul vieții noastre naționale, dar politicienii care o conduc, inclusiv conservatorii și junimiștii, nu pot îndeplini o asemenea misiune. Într-o scrisoare adresată lui V. Mangra se ocupă de guvernările de după 1859, schițează portretele unor politicieni de vază și, cu acest prilej, ne dă și o caracterizare obiectivă a întregului sistem politic din România. Lahovari, de pildă, e un „aristocrat blazat”, iar Titu Maiorescu „un orator clasic dar nu român”.⁸)

Încă de la începutul venirii sale la București, Slavici intră, așadar, în conflict cu unii politicieni conservatori și junimiști, are rezerve serioase față de politica de partid a „*Junimii*”, dar le exprimă numai în scrisorile sale adresate unor prieteni din Transilvania.

II. Sursele și sensul unor confruntări

Am evitat intenționat din titlul acestui subcapitol ideea de „conflict” cu „*Junimea*” sau pe cea de manifestări antijunimiste la Slavici, pentru că nu există o bibliografie care să le susțină. Dimpotrivă, datele cunoscute pînă acum ni-l înfățișează pe Slavici ca fiind pînă la moarte un junimist convins, chiar dacă între el și unii membri ai „*Junimii*” au apărut divergențe sau a refuzat să-și modeleze ideologia literară și politică după „noul junimism” de la sfîrșitul veacului trecut.

Încă din 1872, Slavici avea puncte de vedere diferite în concepția sa, față de cea a lui Maiorescu. Astfel, față de introducerea criticului la ciclul de prelecțiuni cu tema „*Elemente de educație*” își exprimă îndoiala și chiar respinge unele idei maioresciene în legătură cu factorii determinanți ai educației.

Altădată merge și mai departe exprimînd rezerve față de unele elemente componente ale ideologiei „*Junimii*”. Principala deosebire dintre el și unii

⁷ I. Slavici, *Scrisoare către S. Albin*, București, 19 decembrie 1891, Biblioteca Academiei R.S.R., nr. 27 433.

⁸ I. Slavici, *Scrisoare către V. Mangra*, București, 18 octombrie 1876, Biblioteca Academiei R.S.R., nr. 6/1.

ideologi ai „Junimii” se datora în primul rând concepției lor diferite cu privire la structura societății și la legile ce guvernează evoluția ei. Din lectura lucrărilor unor economiști de seamă rămăsese cu convingerea că o societate nu se dezvoltă la voia întâmplării ci după anumite legi obiective. În acest mod vedea și dezvoltarea societății românești din secolul al XIX-lea. Referindu-se, în 1874, la lucrarea lui Th. Rosetti, „*Despre direcțiunea progresului nostru*”⁹) el îi obiecta tocmai faptul că nesocotește legile firești după care societatea românească s-a dezvoltat și se dezvoltă. Deși lucrarea lui Rosetti ar părea să fie rezultatul unor meditații adânci și îndelungate, din cauza falsității ideilor și a demonstrațiilor ei, asupra sa a făcut o impresie neplăcută și nu a putut fi de acord cu ideile ei.

„Cu toată nepărtinirea sa, d-l Rosetti este un om grozav ; prea negre culori, prea mult pesimism. Dacă D-sa cerca adevăratele cauze ale stărilor sociale pe care le expune, tabloul nu era atât de înspăimântător”. El a privit însă numai „șirul aparent” al stărilor” și toată vina o aruncă asupra oamenilor. Stările de lucruri sînt, într-adevăr, așa cum le înfățișează Rosetti dar, totodată, trebuie să le socotim că „sînt organice”, adică obiective, „trebuie să fie precum sînt”. Fiind astfel, trebuie să le privim ca atare, să ne gîndim că tocmai aci se află și premisele dezvoltării noastre viitoare ; atunci pesimismul lui Rosetti nu-și mai află justificarea.”¹⁰)

Slavici a avut cu Iacob Negruzzi, pe cînd se afla la Viena, (1874) discuții contradictorii cu privire la unele specii literare, ca romanul și drama, dar îndeosebi în legătură cu romanul „*Mihai Vereanu*” despre care nu s-a sfiit să spună că e nerealizat în părțile lui importante. Acestea trebuiesc privite însă ca schimburi de păreri firești, fiecare respectînd ideile preopinentului său.

Deosebiri de vederi dintre Slavici și Maiorescu vor evolua în continuare făcîndu-se tot mai mult simțite pe plan politic. Diferența consta în modul cum vedeau posibilitatea rezolvării situației românilor din Transilvania. Dar aceste deosebiri de vederi n-au dus la conflicte nici între Slavici și Maiorescu și nici între Slavici și alți junimiști de bază.

Abia după ce se va întoarce la București apropierea sufletească de Maiorescu se micșorează mult. *Jurnalul* Eleonorei Slavici furnizează în aceeași privință multe elemente noi față de ceea ce este îndeobște cunoscut. Noua căsnicie a lui Maiorescu l-a distanțat sufletește, iar faptul că prozatorul nu-i mai dedică criticului a doua ediție de *Nuvel* ci unei femei care-i îngijise fiul bolnav de tifos, la Pomîrla, îl determină pe acesta din urmă să-și exprime deschis nemulțumirea¹¹.

La toate acestea se adaugă asocierea lui Slavici cu Coșbuc și Caragiale, în 1894, în vederea editării revistei *Vatra*. O revistă proprie a celor trei mari clasici ai literaturii noastre însemna o manifestare indirectă a nemulțumirii față de noua redacție a *Convorbirilor literare* și încercarea, totodată, de a găsi

⁹ *Convorbiri literare*, 1874, VIII., Nr. 1, 13.

¹⁰ I. Slavici, *Scrisoare către J. Negruzzi*, Viena, 8 mai 1874 (în) Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. II, p. 252.

¹¹ Eleonora Slavici, *Jurnal*. Text îngrijit de Iosif Pervain și Virgil Vintilescu, Timișoara, 1969, p. 35.

o formă literară și estetică proprie. Slavici nu-și încetează colaborarea la *Convorbiri literare*, dar nu mai publică aici cele mai însemnate lucrări: romanul *Mara* apare în *Vatra*. În plus, *Vatra* e bine primită de mișcarea muncitorească de la noi, ziarul *Munca* reproduce poezia *Noi vrem pământ*; la rîndul ei, „*Literatură și știință*” a lui Gherea recomandă cu căldură tuturor „iubitorilor de citire românească” noua publicație literară. Ceva mai mult, între colaboratorii *Vetrei* se numără și scriitori cu o vădită orientare spre mișcarea socialistă, pe care junimiștii o combăteau: Tr. Demetrescu, I. Păun-Pincio ș.a.

Supărarea directă a lui Maiorescu nu se manifestă, însă, nici de data aceasta. Ea avea să fie declanșată de un alt fapt. Nemulțumit de cele ce vedea în capitala veche, Ioan Slavici se decise să se retragă într-un loc mai liniștit, să muncească cinstit pentru a asigura existența numeroasei sale familii și să-și aplice ideile cu privire la învățămînt în niște condițiuni aparte.

Pentru același motiv, al rezolvării problemei ardeelenilor, Slavici caută să intre în grațiile liberalilor, apropiindu-se de D. A. Sturdza, ceea ce însemna renunțarea totală la principiile politicii conservatoare junimiste. Șeful liberalilor, totodată și secretar la Academiei Române, îi crează posibilitatea lui și soției să ia conducerea Institutului „Ion Oteteleșeanu” de la Măgurele. După acest eveniment, de la faza de răcire a relațiilor cu Maiorescu și „*Junimea*”, s-a ajuns la ruperea lor „cu desăvîrșire”, căci Slavici, concludând soția sa, „lucra acum sub niște oameni de alte nuanțe politice”.¹¹

Șeful „*Junimii*” nu trece cu vederea faptul și nici nu se mărginește la simpla lui înregistrare. Cînd are prilejul, îl învinuiește public că a stabilit legături cu D. A. Sturdza.¹²

Se pune acum întrebarea dacă, acceptînd să lucreze la Măgurele sub conducerea șefului liberalilor, Slavici își schimbase și convingerile sale politice? Evident că nu! El a fost tot timpul în concepția sa politică un conservator de nuanță junimistă, chiar dacă din anumite puncte de vedere se deosebea de junimiști și-i dezaproba pentru unele atitudini, cum a fost cea privitoare la Transilvania. Și de data aceasta socotim necesar să apelăm la părerile Eleonorei Slavici care privește obiectiv consecvența politică (conservatoare) a soțului său. Primind sarcina de a organiza un institut, la recomandarea lui Sturdza, șeful liberalilor, pentru mulți devenise clar că „Slavici era un transfug de la junimiști, ceea ce nu a fost adevărat. Slavici s-a consacrat numai operei pe care voia s-o înfăptuiască și nu s-a angajat în nici un partid... Sturdza îl valora însă pe Slavici ca om și cîta vreme acesta a fost cu mintea sănătoasă, nimeni n-a cutezat să-l atace pe Slavici”.¹³

Slavici nu s-a deszis de „*Junimea*” nici mai tîrziu; a rămas și mai departe tot junimist, ceea ce va avea ca urmare menținerea constantă a aprecierilor de care se bucură creația sa literară atît din partea lui T. Maiorescu, cît și a altor junimiști de vază. Astfel, în 1898, scriind „*În memoria poetului Victor Vlad Delamarina*”, criticul „*Junimii*” socotea ca fiind un merit important pro-

¹¹ Eleonora Slavici, *Jurnal*, Timișoara, 1969, p. 35.

¹² Vezi T. Maiorescu, *Discursuri parlamentare*, vol. II, p. 65.

¹³ Eleonora Slavici, *Jurnal*, Timișoara, 1969, p. 70.

paganda literară făcută prin *Tribuna* de la Sibiu (firește, în spiritul „direcției noi”) ceea ce ar trebui să aducă acum pentru Slavici o oarecare împlînzire a judecății oamenilor nepărtinitori „asupra agitării sale politice din Transilvania”.¹⁴ Mai tîrziu, în 1909, T. Maiorescu îi dovedește aceeași prietenie, dar mai ales aceeași prețuire a talentului, a literaturii sale de inspirație rurală, apărîndu-l de atacurile lui Duiliu Zamfirescu, formulate în discursul de recepție, cu ocazia primirii în Academia Română.

La rîndul său Ioan Slavici (intrat acum în conflict cu D. Sturdza) publică în revista *Ramuri* (1909, nr. 11) articolul „*Eminescu și Junimea*”, aducînd elogii deopotrivă „*Junimii*” din Iași ca și celei din București. Referindu-se la Maiorescu, Iacob Negruzzi, P. P. Carp, V. Pogor, Th. Rosetti, el îi consideră „oameni de o competență hotărîtoare în materie de lucrare intelectuală”, în stare să-i înțeleagă pe scriitorii și să se apropie de ei, ceea ce-l face pe Slavici să-i socotească „părinți literari în cel mai propriu înțeles al cuvîntului”.

Contrar celor spuse de Caragiale, Slavici subliniază ideea că Eminescu a ajuns la un anumit nivel în creația sa și datorită „*Junimii*”: „Cu totul altul și fără îndoială mai puțin ar fi fost Eminescu dacă n-ar fi făcut parte din cercul literar al „*Junimii*” care s-a înființat anume din gîndul de a ridica nivelul moral și intelectual al celor ce vin în atingere cu el”.

Dar tot atît de bine i se potrivesc și lui Slavici cele de mai sus, căci și el ar fi fost „cu totul altul” sau, poate, foarte puțin, dacă n-ar fi fost format în cercul „*Junimii*”.

Memoriile lui Slavici, care încep să fie scrise încă din această perioadă dar se tipăresc în volum mai tîrziu („*Amintiri*”) conțin în general aceleași aprecieri la adresa „*Junimii*”, se străduiesc să evidențieze meritele societății în cultura română, să spulbere învinuirile, aduse pentru sfîrșitul tragic al lui Eminescu; ba chiar și unele gesturi ale lui Maiorescu își află justificări, cum ar fi cel al respingerii numărului revistei „*Vatra*”, în care apăruse poezia „*Noi vrem pămînt!*” de G. Coșbuc.

De asemenea, volumul „*Închisorile mele*” exprimă mai mult acordul cu „*Junimea*” decît existența unor controverse. Și totuși, în ultimul său volum de memorii, „*Lumea prin care am trecut*”, apărut postum, în 1930 (și nu integral) Ioan Slavici va introduce un pasaj de care criticii săi, inclusiv cei mai recentîi, se vor folosi, spre a încerca să demonstreze existența unui moment anti-junimist în biografia prozatorului ardelean.

„Unul dintre oamenii mie foarte simpatici, D-l Iacob Negruzzi, mi se părea la început cu desăvîrșire străin și prefăcut cînd ne aflam în societate și aceasta pot s-o zic cu atît mai vîrtos despre ceilalți junimiști.

Îmi era parcă mi se face un nod în gît cînd intram în societate și-i vedeam pe oameni dîndu-și silința să pară cum în adevăr nu erau”.¹⁵

Cum au explicat criticii lui Slavici această declarație a sa? Unii au luat-o drept argument fundamental pentru susținerea antijunimismului său. Alții,

¹⁴ Titu Maiorescu, *Critice*, Editura pentru Literatură, București, 1967, vol. II, p. 382.

¹⁵ Ioan Slavici, *Lumea prin care am trecut*, București, 1930, p. 85.

crezînd că spun cu totul altceva, au încercat să reducă textul doar la un singur sens: Slavici era „fiul țăranilor din Siria”, și, asemenea lui Creangă, a rămas totdeauna țăran, iar masca țăraniei „reprezenta, de fapt, o secretă opoziție față de un anturaj, cu care nu s-a asimilat total niciodată”.¹⁶

Firește că nu se putea asimila întrutotul „*Junimii*”, el fiind o personalitate, cu puternice trăsături individuale, care-i impuneau un comportament anume. Atunci, la ce se referă dezacordul exprimat anterior? În nici un caz la probleme de principii, fie ele estetice, critice sau literare. Și nici nu vizează „*Junimea*” în ansamblul ei, pe întreaga perioadă cît a activat. Cînd vorbește despre „societate” Slavici nu se referă la ședințele societății „*Junimea*”, unde nu domnea o atmosferă prea sobră... ci, mai degrabă, la apariția unor junimiști în societatea înaltă. I. Slavici, care avea un caracter și un compartament constant, a rămas nedumerit și chiar nemulțumit de faptul că unii dintre tovarășii săi de la cenacul „*Junimea*”, acolo guralivi și tot timpul bine dispuși, în societate, în sferele ei mai înalte, adoptau o poză sobră care nu li se potrivea tuturora, întotdeauna. Pe Maiorescu, Carp, Negruzzi, Pogor va fi avut prilejul să-i vadă neașteptat de sobri chiar și la palat, unde fusese introdus de șeful „*Junimii*”. Altfel, în sînul societății „*Junimea*”, atitudinea lor față de Slavici era cît se poate de corectă. Junimiștii, afirmă Eleonora Slavici, l-au apreciat întotdeauna pentru calitățile lui morale și nici nu le-a trecut prin gînd să-l înjosească fiindcă era lipsit de bogățiile materiale pe care le aveau ei. Convingerea lui Slavici era „că oamenii de omenie pot sta, fie domn sau plugar, toți pe aceeași treaptă”. În mijlocul „*Junimi*”, precum alături de atîți oameni superiori prin valoarea lor intrinsecă, Alecsandri, Maiorescu, Carp, Kogălniceanu, Tehodor Rosetti, Lascăr Catargiu, Iacob Negruzzi și încă mulți alții, Slavici a fost apreciat pentru valoarea lui spirituală și nu i-ar fi trecut cuiva prin minte de a-l înjosi pentru că n-avea avere.¹⁶

Cele spuse de Eleonora Slavici trebuie cu atît mai mult luate în considerare, cu cît ele s-au scris mai tîrziu decît „*Lumea prin care am trecut*”, iar autoarea știa că Ioan Slavici făcuse acolo o anumită afirmație. De altfel nici nu vedem ce alt rost ar fi putut avea cele scrise de soția prozatorului, decît să completeze, să precizeze sensul memorialisticii, poate chiar să aducă ușoare corectări. Un argument în acest sens ar fi insistența în *jurnal* îndeosebi asupra acelor momente pe care Slavici le-a dezvoltat mai puțin în memorialistica sa ori le-a tratat insuficient de explicat.

Dar cea mai convingătoare dovadă a intenției Eleonorei Slavici de a corecta unele păreri greșite din memorialistica soțului ei, în *Jurnalul* din care am citat abundent este intervenția în legătură cu Iacob Negruzzi. Am văzut cum în „*Lumea prin care am trecut*” Slavici îl scotea prefăcut pe Iacob Negruzzi. La rîndu său, fostul director al *Convorbirilor literare*, în *Amintiri din Junimea*, p. 289 nu se va așă mai prejos și va menționa: „Slavici deveni rece cu mine după așezarea sa în București. Explicarea am dedus-o din lipsa de simpatia care se întemeiază pe cu totul alte motive decît serviciile ce-și fac oamenii între dîșii”.

¹⁶ P. Marcea, *I. Slavici*, E. P.L., ediția a II-a, 1968, p. 60.

¹⁶ Eleonora Slavici, *Jurnal*, Timișoara, 1969, p. 62.

Cunoscînd ambele reproșuri, Eleonora Slavici socotește necesară o lămurire bazată și pe ceea ce cunoștea din constatările proprii despre amîndoi. Concluzile ei anulează valabilitatea ambelor reproșuri și așează la locul cuvenit prietenia dintre cei doi mari frunțași ai culturii române, pe care nu trebuie s-o umbrească unda de bănuială născută în plină perioadă a bătrîneții : „Slavicii a avut pentru I. Negruzzi multă stimă ; i se părea însă că firea lui nu e sinceră. Păreră greșită. Negruzzi, deși se plînge de rezerva lui Slavici față de el, totuși i-a rămas binevoitor pînă la sfîrșitul vieții și nu s-a ndoit niciodată de puterea morală a lui Slavici, pe care l-a descoperit la Viena în tovărășia lui Eminescu”.¹⁷

Așadar, acel citat din „*Lumea prin care am trecut*” nu poate anula nici declarațiile din corespondență, nici pe cele din publicistică și nici pe cele din „*Amintiri*”, în care Slavici își exprimă recunoștiința față de ajutorul ce i l-a oferit „*Junimea*”, se declară reprezentant al „direcției noi” în Transilvania, iar mai apoi junimist în toată puterea cuvîntului. Emoțiile din „*Amintiri*”, legate de timpul petrecut la „*Junimea*” sînt sincere, autentice și, ca atare, nu trebuie să manifestăm nici un fel de rezervă față de ele.

III. Ioan Slavici în critica literară junimistă

Dacă Eminescu și Caragiale s-au bucurat de articole speciale scrise de Maiorescu însuși, dacă despre Coșbuc au apărut în *Convorbiri literare* două cronici solide consacrate volumelor „*Balade și idile*” și „*Fire de tort*”, Slavici și Creangă rămîn singurii mari clasici cărora junimiștii nu le-au dedicat studii aparte. Faptul acesta ar putea să ne ducă la concluzii greșite, dacă n-am ține seama de împrejurările în care unora dintre marii clasici li s-au consacrat studii speciale. Se știe că asupra lui Eminescu Titu Maiorescu își expusese punctul de vedere încă din 1872. („*Direcția nouă în poezia și proza română*”) cu unele mici rezerve, dar socotindu-l „om al timpului modern”, „în fine poet, poet în toată puterea cuvîntului”. Ce-i rezervase atunci lui Slavici, care încă nu publicase ceva ca să-l impună în literatura română ? O simplă amintire, între alții, a studiului acestuia despre maghiari, pentru ideea respectării adevărului. Revine în 1882 asupra lui, cu fragmente sau chiar cu pagini întregi despre nuvele, în studiul „*Literatura română și străinătatea*”. La fel va proceda și cu Creangă. Ca să explicăm de ce n-a mai revenit la Slavici și Creangă cu studii speciale, trebuie să ne amintim că proza ambilor povestitori s-a bucurat de o bună primire la primele ei apariții. Despre ei au scris favorabil chiar și adversarii „*Junimii*”. S-au impus, cu alte cuvinte, prin opera lor, fără să mai fie nevoie de sprijinul criticii și nici de intervenții spre a le lua apărarea. Cu totul alta era situația lui Caragiale: teatrul său fusese învinuit de imoralitate, unele piese fluierate de cei ce se simțeau vîzați. Într-o situație ca aceasta, intervenția lui Maiorescu era necesară. Studiul despre „*Eminescu și poeziile lui*” se tipărea în anul morții nefericitului poet, atrăgînd atenția publicului asupra geniali-

¹⁷ Ibidem, p. 35.

tății lui și încercînd să dea o explicație a sfîrșitului său tragic. Despre Coșbuc se scria pe larg în *Convorbiri literare* pentru a-i evidenția originalitatea, într-un moment în care acuzațiile de plagiat ale lui Lazu îi determinaseră chiar pe unii confrăți să se îndoiască despre originalitatea unor versuri ale poetului născădean. Așadar, critica junimistă intervenea de obicei atunci cînd era necesar să ia apărarea unor scriitori din cenaclul „Junimii”, așa cum va face Maiorescu și cu Slavici și Coșbuc, în 1909, apărîndu-i de atacurile nedrepte ale lui Duiliu Zamfirescu.

Absența unor studii speciale de critică literară despre opera lui Slavici nu trebuie, prin urmare, interpretată ca un act de indiferență. Referirilor sporadice dar substanțiale din unele studii maioresciene trebuie să le adăugăm pe cele din corespondență și consemnările din procesele verbale ale „Junimii” cu ocazia lecturii unora dintre lucrările sale literare. Cel puțin pentru perioada începuturilor sale literare critica junimistă din corespondență se dovedește a-i fi deosebit de utilă, după cum se va vedea în continuare.

Primele manifestări de critică literară din partea junimiștilor sînt prilejuate de trimiterea spre publicare la *Convorbiri literare* a comediei „*Fata de birău*”. Înainte de aceasta, probabil la îndemnul lui Eminescu, Slavici mai trimisese niște încercări literare la *Familia* lui Iosif Vulcan, dar fuseseră respinse, ceea ce-l determinase pe autorul lor să-și piardă încrederea în sine. Acceptarea primei sale piese, în acest context, însemna, așadar, un eveniment. La puțin timp după ce primește piesa lui Slavici, Iacob Negruzzi îi scrie lui Eminescu, exprimîndu-și părerile despre comedie și anunțîndu-l că se va publica în *Convorbiri literare* de la 1 martie 1871. Slavici îl roagă pe Eminescu să-i dea scrisoarea lui Negruzzi, de unde își copiază critica asupra comediei sale „spre a se feri în viitor de greșelile comise odată” — ne informează poetul. Eminescu îl mai informa acum pe Iacob Negruzzi că, în afară de studiul asupra maghiarilor, Slavici mai scrie un basm („*Zîna Zorilor*”) și o dramă populară („*Toane sau vorba de clacă*”), basmul fiind aproape gata.¹⁸

Dacă în problemele de concepție, de compoziție a operelor, de tematică și idei Iacob Negruzzi nu făcea altceva decît să-i comunice (direct sau prin intermediul lui Eminescu) obiecțiile sale, fără să-i pretindă modificări substanțiale, în cele de stil intervenea el însuși, direct în text, aducîndu-l la o formă cît mai acceptabilă. Scrisul lui Slavici nu era încă format între 1871—1874 și-l ruga el însuși să-i facă stilizările necesare. Pentru toate acestea însă, Negruzzi ținea să aibă mai întîi consimțămîntul autorului.

Critica lui Iacob Negruzzi și a altor junimiști (rămasă, cum am spus, în paginile de corespondență) privitoare la „*Fata de birău*” a contribuit într-o măsură însemnată la sporirea autoexigenței lui Slavici față de textele ce urma să le încredințeze tiparului. Iată de ce, cînd Negruzzi, știind că a terminat de scris basmul „*Zîna Zorilor*”, insistă să i-l trimită pentru *Convorbiri literare*, autorul preferă să amîne, pretextînd că nu e gata. În realitate, voia să mai

¹⁸ Cf. M. Eminescu, *Scrisoare către J. Negruzzi*, Viena, 6 februarie 1871 (în) Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. I, p. 315.

cîștîge timp pentru a putea reveni asupra textului. În urma celor petrecute cu piesa „*Fata de birău*” a învățat „a prețui scrierile proprii”.¹⁹⁾

Dacă în privința limbii literare, a formulărilor stilistice Slavici acceptă fără comentariu intervențiile junimiștilor în textul său, cînd era vorba de concepția sau compoziția operei, lucrurile se schimbau mult. El nu ezita să-și exprime chiar surprinderea și nemulțumirea în legătură cu unele opere ale sale, respinse la obișnuitele lecturi ale „*Junimii*”. Așa s-au petrecut lucrurile cu piesa (rămasă deocamdată necunoscută pentru noi) „*O comedie la țară*”. În legătură cu aceasta el își exprima nedumerirea față de Iacob Negruzzi, susținînd chiar că o consideră a fi mai bună decît „*Fata de birău*”. Junimiștii obiectaseră în legătură cu caracterele din piesă, ceea ce-i prilejuiește lui Slavici o extinsă teoretizare a problemei caracterului în comedie, comparativ cu cel din tragedie. Singura obiecție venită din partea junimiștilor în legătură cu compoziția noii sale lucrări literare pe care el o acceptă se referă la lungimea primei scene, precizînd că din acest punct de vedere „critica *Junimii* a fost dară bună”, ceea ce-l va face să scrie „mai în frică”, adică mai atent, cu mai multă autoexigență.²⁰⁾

Criticul autorizat al „*Junimii*”, Maiorescu, a apreciat diferit de Negruzzi teatrul lui Slavici; el l-a ajutat să-l pună în scenă, a insistat să i se publice în *Convorbiri literare*, cînd și-a dat seama că Negruzzi trăgănează lucrurile, dovînd prin aceasta că ar avea serioase rezerve.

În 19 noiembrie 1876, criticul îl întreba pe Iacob Negruzzi într-o scrisoare: „De ce nu publici drama lui Slavici? Să nu uităm că Slavici este cel mai capabil scriitor al întregii *Junimi*”.²¹⁾

În primul rînd trebuie să stabilim despre care piesă a lui Slavici este vorba? Torouțiu afirmă²²⁾ că Maiorescu se referă la „*Gașpar Grațian*”, apărută în 1888. Slavici însă scrisese atunci drama istorică „*Bogdan Vodă*”, în legătură cu care insistă ca Negruzzi s-o publice, dar a rămas în manuscris pînă în 1963. Așadar, Maiorescu i-o cunoștea, i-o aprecia diferit de Negruzzi și avea în vedere meritele ei cînd îl socotea pe Slavici a fi cel mai capabil scriitor al „*Junimii*”.

Aprecierea aceasta se baza în primul rînd pe creația literară propriu-zisă, care începuse să capete puternice trăsături proprii, definitorii, căci pieselor de teatru și poveștilor li se adăugau acum, în 1876, nuvele ca „*Popa Tanda*”, „*Scormon*” și „*La crucea din sat*”. În al doilea rînd, la fundamentul ei stătea un studiu etnografic deosebit de valoros despre maghiari și raporturile noastre cu ei, unde Slavici aplicase cu succes metoda comparativă cel puțin în problemele folclorului. Nici mai tîrziu Maiorescu nu scapă din vedere lucrările științifice ale lui Slavici, informîndu-și prietenii, cînd apare „*Die Rumänen in Ungarn, Siebenburgen un der Bukovina*”.²³⁾ Tot datorită stăruințelor și recoman-

¹⁹⁾ Cf. Ioan Slavici, *Scrisoare către I. Negruzzi*, Viena, 7 iunie 1871, (în) Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. II, p. 182.

²⁰⁾ Cf. Ioan Slavici, *Scrisoare către I. Negruzzi*, Viena, 2 mai 1872, (în) Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. II, pp. 188—189.

²¹⁾ Titu Maiorescu, *Scrisoare către I. Negruzzi*, București, 19 noiembrie 1876 (în) Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. I, p. 5.

²²⁾ *Ibidem*.

²³⁾ Vezi Titu Maiorescu, *Scrisoare către N. Gane*, București, 22 septembrie 1880 (în) Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. III, p. 183.

dărilor lui Maiorescu²⁴), cumnata sa, Mitte Kremnitz, îl include pe Slavici între scriitorii români contemporani cei mai reprezentativi, tipărindu-l în volumul „*Rumänische Sikzzen*”, apărut la București în 1877.

Treptat, criticul „*Junimii*” își definitivează aprecierile asupra lui Slavici, îi intuiește specificul personalității și al creației sale literare, ceea ce-i dă posibilitatea, în 1882, să arate în ce constă originalitatea lui și să-i fixeze un anumit loc nu numai în literatura română, dar și în cea universală. Prilejul îi este oferit de studiul apărut în *Convorbiri literare* de la 1 ianuarie 1882 sub titlul „*Literatura română și străinătatea*”. Nuvelele și poveștile lui Slavici, ca și ale celorlalți scriitori români traduși în limba germană — observă Maiorescu — s-au bucurat de succes datorită faptului că exprimă specificul vieții românești, încadrându-se totodată, într-un gen nou de literatură ce se impunea atunci în Europa — romanul popular. În afară de calitățile estetice, ceea ce le-a plăcut străinilor este, „originalitatea lor națională”, căci toți acești autori „s-au inspirat de viața proprie a poporului lor și ne-au înfățișat ceea ce este, ceea ce gîndește și ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firei lui etnice”. La acest motiv general al receptării operei lui Slavici de către străini se mai adaugă și unul particular — faptul că nuvelele sale, din punct de vedere tematic și tipologic se află în armonie „cu un întreg curent al gustului estetic în Europa” datorită căruia „romanurile țărănești și descrierile tipice au ajuns să fie cele mai prețuite produceri ale literaturii de romaniști”.²⁵)

Tot cu acest prilej, vorbind despre studiul „*Die Rumänen in Ungarn, Siebenburgen und der Bukovine*”, criticul îi recunoaște lui Slavici competența în problemele de entografie, folclor, istorie și sociologie. Principalele calități ale acestei cărți sînt, după Maiorescu, „limba destul de bună” și „intuițiunea originală a obiectului ei”. Autorul a realizat, în cuprinsul ei, „o icoană credincioasă a culturii noastre de peste Carpați și Molna, cu atît mai interesantă cu cît este dezbrăcată de orice pedantism pretențios și însuflețită oarecum de însăși pulsarea vieții reale a poporului”.²⁶

Din corespondența lui Maiorescu se poate observa că părerile sale despre o sumă de opere aparținînd literaturii române sînt mai la obiect aci decît în studii, că ele au suferit adesea modificări în urma lecturii lor în manuscris și a propunerilor făcute de critic. În cazul lui Slavici, intervenția sa a fost, atît la început cît și mai tîrziu, necesară și oportună și, cine știe, dacă ea n-ar fi existat, nici operele prozatorului ardelean n-ar ajuns atît de repede la forma în care le cunoaștem noi astăzi. Nuvela „*Gura satului*”, de pildă, urma să fie trimisă *Convorbirilor literare* înainte de sfîrșitul lui decembrie 1877, dar lectura ei la „*Junimea*” din București, cît mai ales criticarea ei de către Maiorescu, l-au determinat să mai țină cîtva timp manuscrisul la el spre a se hotărî dacă să facă sau nu schimbările propuse. Despre această situație îl informa pe Iacob Negruzzi la 14 decembrie 1877 :

²⁴ Cf. Titu Maiorescu, *Scrisoare către J. Negruzzi*, București, 24 noiembrie 1875 (în) Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. I. p. 3.

²⁵ Titu Maiorescu, *Critice*, E.P.L., 1966, pp. 395—396.

²⁶ *Idem*, p. 406.

„Am o nuvelă, „Gura satului”, pe care credeam că o voi putea trimite încă înainte de sărbători; mă tem însă că va trebui să îngădui puțin. Am citit-o atît în întrunirea literară de aici, cît și îndeosebi d-lui Maiorescu și lui Eminescu „Opinia publică” s-a pronunțat dar, și îndeosebi se zice că „Gura satului” e mai bună decît „Popa Tanda”. Mi s-au propus însă cîteva schimbări și, înainte de a mă hotărî să le fac ori să nu le fac, voiesc să mai țiiu manuscriptul la mine”.²⁷

E de presupus că a făcut modificări însemnate, deoarece nuvela a apărut abia în „*Convorbirile literare*” din martie 1879, deci după un an și jumătate de cînd autorul o socotea a fi aproape gata.

Dintre nuvelele mari ale lui Slavici, trecute prin lectura lui Maiorescu și, se înțelege, cărora li s-au făcut îmbunătățiri, mai amintim „*Moara cu noroc*”. Chiar în anul în care ea apărea în volumul „*Novele din popor*” (1881), Maiorescu o citise, avea manuscrisul la el și-l întreba pe Negruzzi cînd să i-l trimită. N-a mai apărut însă în „*Convorbiri literare*”, probabil fiindcă în același an s-a tipărit în volum. Maiorescu ne mai informează însă și că ea va apărea la 1 nov. stil nou în „*Deutsche Revue*”, în traducere germană (Revista apărea la Berlin). Lucrarea lui Slavici s-a mai publicat și în celebra colecție Reclams Universal Bibliothek sub titlul „*Die Glücksmühle*”. Reținem din informația dată de Maiorescu lui Iacob Negruzzi următorul fragment în care-și exprimă, laconic, și părerea sa despre nuvela lui Slavici:

„*Moara cu noroc*”, o foarte curioasă și interesantă novelă a lui Slavici (lungă) o am la dispoziția ta în manuscript. Cînd să ți-o trimit?”²⁸

Maiorescu, după cum am mai arătat, a apreciat opera lui Slavici în toate compartimentele ei: studii, nuvele, povești, teatru. Pe vremea cînd Slavici nu se afla în București și i s-a jucat „*Gaspard Grațiani*”, criticul a insistat să vină pentru a aranja punerea în scenă, tratativele cu actori etc. De asemenea, în 28 februarie, cînd a avut loc prima reprezentație, Titu Maiorescu a asistat și el, alături de I. L. Caragiale și Duiliu Zamfirescu, chiar dacă autorul se afla atunci la Sibiu.²⁹

Ultima intervenție critică, salutară, a lui Maiorescu în legătură cu opera lui Slavici se produce în răspunsul la discursul de recepție al lui Duiliu Zamfirescu, din 1909.³⁰

Referindu-se la Creangă, Popovici-Bănățeanul, și Slavici, autorul „*Comăneștenilor*”, arată că opera lor e lipsită de valoare, din cauza personajelor care „nu sînt de carne, ci de carton”, țărani neputînd oferi material pentru opere literare mari. Lui Maiorescu i se pare a fi lipsită de temei afirmația lui D. Zamfirescu, potrivit căreia figurile din operele lor apar „anemice și nefirești” din pricină că atît Slavici cît și Popovici-Bănățeanul au crescut în licee și universități germane și „ar fi împodobit flăcăii din satul lor de naștere cu romantismul cărturarilor din Viena”. Adevărul este, susține Titu Maiorescu, „că multe din

²⁷ I. Slavici, *Scrisoare către I. Negruzzi*, București, 14 decembrie 1877 (în) Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. II, p. 285.

²⁸ Titu Maiorescu, *Scrisoare către I. Negruzzi*, București, 23 septembrie 1881 (în) Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. I, p. 16.

²⁹ Cf. A. Chibici Revneanu, *Scrisoare către I. Slavici*, București, 29 febr./12 martie 1888 (în) Torouțiu, *Studii și documente literare* vol. III, p. 138.

³⁰ Apărut în volum cu titlul „*În chestia poeziei populare*”.

nuvelele d-lui Slavici, ca și nuvelele lui Popovici *Din viața meseriașilor* sînt creațiuni cu acea deplină aparență a realității în care se încheagă arta adevărată.”³¹ Slavici și Popovici Bănățeanul au prezentat artistic, estetic, o realitate existentă, fără să atribuie personajelor lor, românești, vreun romantism exotic. Aceasta se poate constata și prin comparația cu personajele țărani, înzestrate cu sentimente înalte și delicate „tocmai în schițele, nuvelele și romanele țărănești din acele literaturi occidentale, unde introducerea unei culturi străine la elementele autohtone este exclusă”.³² Aceleași trăsături generale, mai exact aceleași puternice trăiri sufletești le vom afla la George Sand, Auerbach, Ganghofer, Bret Harte. Sînt, se observă, cam aceiași autori cu care în urmă cu peste 20 de ani Maiorescu își ilustrase teoria sa despre „romanul poporan”.

Maiorescu recunoaște adevărul personajelor țărani pentru că în realitate el le vede înzestrate cu „cele mai curate și alese simțăminte omenești”. Și, în sfîrșit, concluzia cu totul opusă susținerilor lui Duiliu Zamfirescu : „... simplicitatea țărănească nu exclude frumusețea lirică, precum nu exclude energia epică, nici chiar conflictul dramatic.”³³

Cu alte cuvinte, Titu Maiorescu nu se rezuma la o simplă negare a afirmațiilor lui Duiliu Zamfirescu, ci căuta să dea o fundamentare teoretică contraargumentelor sale. Era aceasta o pledoarie solid fundamentată teoretic, o apărare sinceră și necesară a operei lui Slavici căci atunci, în 1909, Duiliu Zamfirescu nu era singurul care din motive extraliterare punea sub semnul întrebării valoarea literaturii de inspirație țărănească pe care a creat-o Ioan Slavici.

Din gruparea junimistă, Negruzzi, Eminescu și Titu Maiorescu nu sînt singurii care au comentat într-un fel sau altul opera lui Slavici, în corespondență sau în studii de sinteză. Noi ne-am referit la doi dintre cei mai importanți și am lăsat la o parte părerile, îndeosebi ale elevilor lui Maiorescu (cum ar fi cele ale lui M. Dragomirescu) pentru că au fost formulate într-o perioadă în care „*Junimea*” literară se dezintegrase, iar *Convorbirile literare* căpătaseră orientare mult diferită față de cea din epoca lor de aur, cînd erau susținute prin colaborarea marilor clasici ai literaturii române.

În sfîrșit, cel de-al patrulea capitol privind relațiile lui Slavici cu „*Junimea*” urmează să trateze formația ideologică a scriitorului, cultura filozofică, preocupările critice și estetice unde vom întîlni numeroase și importante elemente componente ale junimismului. Aci se cere o separație cît de cît vizibilă între ceea ce a dobîndit Slavici din contactul cu „*Junimea*” și ceea ce a reținut din circuitul general european al ideilor înainte, în perioada studiilor vieneze. Dar extinderea și greutatea acestui capitol în ansamblul temei impun o tratare separată a lui.

³¹ *Ibidem*, în *Critice*, E.p.L., 1967, vol. II, p. 489.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*., p. 490.

ИОАН СЛАВИЧ И «ЖУНИМЯ»

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

В работе по-новому рассматриваются связи И. Славича с обществом «Жунимя» как с точки зрения его биографии, так и с точки зрения литературной критики. Автор использует новый материал, в частности некоторые неизвестные до сих пор письма, находящиеся в Библиотеке Академии СССР, и «Дневни» Элеоноры Славич, изданный недавно в Тимишоаре проф. Первайном и автором данной работы.

Автор приходит к выводу, что в отличие от других классиков румынско й литературы, у которых «жунизмизм» проявляется только в отдельные периоды их жизни и может быть обнаружен только с некоторой трудностью в их политической и литературной идеологии, у Славича «жунизмизм» проявляется в решающие этапы его жизни и характеризует его политические, литературные и эстетические воззрения. На протяжении не менее 25 лет Славич был одним из основных писателей общества «Жунимя».

IOAN SLAVICI UND DIE „JUNIMEA“

(INHALT SANGABE)

Der Verfasser stellt es sich zur Aufgabe, die Beziehungen zwischen Ioan Slavici und der "Junimea" in ein neues Licht zu rücken, das heisst sowohl den Lebenslauf des Dichters, wie auch die ihn betreffende Literaturkritik neu zu beleuchten. Es werden diesbezüglich Beweise gebraucht, darunter auch einige unveröffentlichte Briefe von Slavici (aus der Bibliothek der Akademie der SRR) und das Tagebuch von Eleonora Slavici, das vor kurzen in Timișoara von Professor Iosif Pervain und dem Verfasser veröffentlicht wurde.

Zum Unterschied von den anderen Klassikern der rumänischen Literatur, bei denen sich das Godenkengut der "Junimea" nur in gewissen Etappen ihrer Entwicklung feststellen lässt und das nur teilweise die politische und literarische Gesinnung dieser Dichter beeinflusst, kann Ioan Slavici als ein typischer Vertreter (zumindest für eine Zeitspanne von 25 Jahren) der "Junimea" gelten.

„DECLINUL“ EXPRESIONIST ȘI LIRICA LUI I. VINEA

DE
SIMION MIOC

„... Căci omul are și astăzi un centru, la fel de bine cum a avut vreodată, adică ori omul e profund, — ori n-a fost niciodată. Ori aptitudinea metamorfozei, și uneori și aptitudinea declinului, e legea lui, ori nu are nici o lege. Ori îi e hărăzit ceva pe care în orice caz și cu tot riscul trebuie să-l exprime, ori nu-i e hărăzit nimic.“

G. Benn: *Probleme ale liricii*.

Poet elegiac prin vocație, Vinea nu reușește să-și anihileze tristețile funciare, oricât ar vrea inteligența sa artistică. Aceasta le poate doar tempera și disimula în șirul plasticităților. Sub acest raport, poate că și pentru Vinea e adecvat ceea ce scrie Eugenio d'Ors despre Cézanne: „În loc să facă din peisaj o stare de suflet, Cézanne face din suflet o stare de peisaj.”¹

Travestiul acesta postromantic e purtat perfect de suflet și la Vinea: din izvoarele interioare ale plîngerilor și el conturează imagini ale unei destrămări universale lente, ale unui declin cosmic, coborîtor în ritmuri de suspin, în sentimente de ratare, de neîmplinire, învăluite într-o lumină difuză, crepusculară. Sub acest aspect, din galeria elegiacilor, poetul *Orei fîntînilor* se asociază mai intim, poate cu Georg Trakl, despre care St.Aug.Doinaș scrie: „poetul austriac G.Trakl intonează un interminabil lamento al resemnării și declinului universal”.²

În lirica românească, în elegia plînsului universal, Vinea ocupă un loc median, între Eminescu și Bacovia. De la plînsul genezei cosmice, mitul personal al lui Eminescu, — unul din centrii de iradiere a interpretării lui I.Negoițescu: „De plînge Demiurgos doar el aude plînsu-și”³, coborîm (și prin res-

¹ Apud R. — M. Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XXe siècle*, Albin Michel, Paris, 1959, p. 179.

² Ștefan Aug. Doinaș, în *Secolul 20*, nr.11—12/ 1969, p. 198.

³ I. Negoițescu, *Poezia lui Eminescu*, EPL, 1968, p. 36 și u.

trîngerea ariei de cosmicitate) la plînsul Vieții, la Vinea: "Plînsul vieții suie-n ființă ca fîntînile cu jerba singelui, ca tăcerile cu rugăciunile" (*De profundis*), pentru a plonja în miezul de anxii ale individului, la Bacovia: "Mă zguduie de mult un plîns intern/Și acest fel (de-a fi) va fi etern" (*Vobiscum*). Într-o încercare de situare între elegiații interbelici, Vinea este plasat tot într-o poziție de mijloc: între "tristețea metafizică" a lui Blaga și tristețea "de plumb" a lui Bacovia⁴.

Dacă ar fi să încercăm o aproximare a coordonatelor, a înaltului și adîncului, a zenitului și a nadirului universului lui Vinea, am preciza că poezia *Ora fîntînilor* ne îndrumă spre primii termeni, prin feerismul ei lunar, pe cînd *Din urmă* e un bocet al nadirului acestui viziuni. În prima poezie, perspectiva e siderală, înaltul, spiritualul consună în vastitate cu largimile marine, dar se deosebesc în cea ce privește perenitatea strălucirii:

Oră de liniști stelare,
clar semn de lumi fără nume,
largul în ambru și-n jar e
Thalassa-n ritmuri apune.

Viziunea duală a lui Vinea e remarcabilă prin sugestiile de puritate și de joc al culorilor. Supusă declinului muzical (simbolist) este terestritatea. La Lucian Blaga, *Perspectivă* este mai aderentă la implicațiile meta-fizice ale intuiției sale fundamentale: monadele sînt "Lumi comprimate/lacrimi fără sunet în spațiu", peregrinarea lor geometrizată avînd răsunset în zonele abisale: „Mișcarea lor — lauda somnului”.

Pornind pe descendența spiralei viziunii lui Vinea ajungem în zonele de adîncime, subconștiente, *Din urmă*. Căutările, "ruga sălbatică a visului, a gîndului, a singeliu" nu au ecou în afara eului, nu primesc nici un răspuns. Doar în haos, "în goluri cresc goarnea străine". Procesul de istovire, de pierdere a speranțelor și iluziilor e total:

De ce în zadar s-au istovit vegherile,
s-au stins fără urmă fîntînile
și jocul lor n-a luminat cu veacul?
Pierdut li-e zvonul peste amintire.

Travestirea sufletului se face mai ales în peisaje de toamnă, impregnate de amintiri, în conul de penumbra al unui declin interior. Dar țesătura sentimentelor e mai complexă. E infuzată de o vină tragică, de căință, de melancolii întunecate, nedeslușite, exangue, dar în forme reținute, șoptite. Șerban Cioculescu observa, în 1964, că „toată poezia lui Vinea în decurs de 50 de ani, stă sub semnul conflictului dintre sentimentul uneori neîmpăcat al existenței și inteligența reticentă, ca să nu spun refrigerentă”. Peisajele sale se înscriu în tendința finală de „aproximare a actului final de cunoaștere”⁵, mai precis: de autocunoaștere. Dacă la Blaga, cum observă și Vasile Nicolescu, rever-

⁴ D. Micu, „Tristețea poetului”, în *Tribuna*, nr. 30/1969, p. 3.

⁵ Șerban Cioculescu, în *Luceafărul*, nr. 15/1964.

berațiile metafizice izvorăsc din nostalgia cunoașterii „misterelor”, la Vinea, prin interiorizare se urmărește autocunoașterea dar nu „printr-o rupere a punților care îi leagă eul de lumea exterioară”⁶.

Interioritatea peisajelor dă impresii și de fantastic. Poetul parcă ar ajunge în pragul altei lumi, pe care o întrezărește printre gene, dar pe care nu ne-o apropie, din discreție sau poate din teamă⁷. Estomparea peisajelor este deci un rezultat al ezitării între vis și aieuea, între material și spiritual, între trecut și prezent, între zicere și tăcere. O remarcabilă realizare a interferenței celor două planuri, prin difuziunea lor, este chiar poezia *Ezitări*. Viziunea poetului are adâncime spațială și temporală, oscilând între a fi și a nu fi. Negurile ascund presimțiri morale remușcătoare. Arderile vizibile se pierd într-o țesătură invizibilă a destinului. Vedenii mute, în cercul predestinării umane „sînt încă și nu sînt nicăieri”:

Plouă de peste veacuri pe lumea de cenușă.
Paianjeni vagi prin neguri țeș pacea din cetate,
nedeslușit căințe gem între vis și noapte
și ursitori la lucru șoptesc din ușă-n ușă.

Dincolo de unele elemente blagiere („plouă de peste veacuri”, „paianjeni vagi”, „ursitori”), corelate atmosferei citadine, pentru a-i da un aer mitic, imaginea mi se pare a fi un preludiu la procesul de introspecție nocturnă, diformată de fantezie după o structură originală. Dacă peisajul autumnal pluvios din sonetul *Afară-i toamnă* de Eminescu aduce o interiorizare clasică, o retrăire învăluită într-o dulce melancolie, la Vinea procesul de rechemare a trecutului e mult mai dureros, pentru că e neputincios, e ambiguu o clipă, pentru a cădea fără speranță de realizare, minat fiind de „uitatele greșeli”, de „tăcerea moartă”:

... Să chemi din alte timpuri uitatele greșeli,
să-ndemni tăcerea moartă din tine, să cuvinte, —
și-n spaima ta să pregeți din nou și să te-nșeli,
— același om de lacrimi, de rugi și jurăminte, —
cînd mutele vedenii plutind fără puteri
în soarta ta sînt încă și nu sînt nicăieri.

(*Ezitări*)

Un peisaj difuz poate fi un *Preludiu*, un decor al prăpastiei deschisă între glasul omului clamîndu-și în noapte tristețile și muțenia naturii (ca într-o viziune de Alfred de Vigny contemporan). Contrastul e împins spre o colosală disproporție a celor două realități. Dar „nebulia” sonoră umană insistă, se răspîndește insidios peste oameni, orașe și arbori, intuindu-și acut singurătatea și finalizîndu-se într-un dans de Pierrot în nocturnul circ cosmic și investit fiind cu puteri demiurgice colosale, în cele din urmă:

Glasul care a tremurat departe în noapte
.....
a vegheat ca un diamant în falduri beznelor,
umbre l-au înfășurat, gol și sfînt, pe el unul, pe el
singurul,

⁶ Vasile Nicolescu, în *Contemporanul*, nr. 51/1967.

⁷ Ștefan Doinaș, în *Tribuna*, nr. 30/1969.

glasul a dansat nevăzut în noapte,
ca un cuvînt ,ca o înviere,
ameţind stelele, tremurînd tăcerile.

(Preludiu)

Peisajul poate să fie uneori doar un pretext pentru un bocet al trecerii treptate dar implacabile a naturii în moarte. Funerarul vine de undeva din afara lumii, din negură şi umbră, avînd ca solii corbii şi „spectrii”, îndoliind universul. În această invizibilă invazie a nimicirii parcă nu mai este loc şi pentru uman şi totuşi sufletul îşi trece anxietatea şi singurătatea unui „ochi obiectiv” — ferestrelor, care se contaminatează de presimţirea thanatică. Poezia *Peisaj* (formată din trei strofe) pecetluieşte bocetul cu o treime a destrămării eterne :

Crengile-n negură
vîntul le leagănă.
Vuiet dau umbrelor
corbii cînd se spulberă.

Flutură pajiştea
dolie pe margine.
Spectrii cutreieră
singuri paragînea.

Ochii ferestrelor
dor solitudinea.
Noptilor, brumele,
apelor, frunzele,
inimii, Umbrele.

Se pare că impresia de infuzie a morţii în peisaj are un substrat psihologic puternic, persistînd din anii copilăriei. Spre această interpretare genetic-auto-biografică ne îndrumă faptul că ea îl urmăreşte şi în transpuneri în proză. În fragmentele de roman pe care le publică în *Revista română* (1941), sub titlul de *Lunaticii* (material rămas totuşi să intre în substanţa celui alt roman, *Venin de mai*), prozatorul evocă o călătorie a eroului, copil fiind, pe bărganul înserării, spre conacul părintesc unde un frate murise. Stările sufleteşti noi care îl încearcă : descumpănire, teamă, curiozitate îndurerată îşi asociază umbrele prelungi ale amurgului, pierind treptat în noapte. O poezie rămasă între manuscrisele poetului şi publicată de Mihai Rădulescu în *Cronica* (nr. 12/1967), ni se pare a fi izvorîta din aceeaşi matcă anxioasă infantilă :

Ora strînse ramuri negre în fund
Auzi freamătul întunericului sporînd
Prieten ?
cail trăgeau apropiindu-şi capetele înalt
goale zările ca un altar
ude stelele şi vîntul cald
şi praful drumului lumină.

(La Sergiu)

Asemeni romanticilor, Vinea descoperise tragedia peisajului. Pictorul Friedrich o aflase, ni se spune, „datorită propriei sale tragedii interioare. Amurgul era elementul său”, scria Carus⁸.

Poet neoromantic prin structură, Vinea scrie „îmnuri către noapte”, apropiate ca tonalitate de *Rugă (Bitte)* a lui Lenau⁹, prin acceptarea, prin abandonarea în imperiul nopții originare, într-o ceremonie legănătoare. Din șirul nopților alege *Una* (Noaptea primordială) și în fața ei nu mai are conștiința și orgoliul de creator, rămânând doar cu nostalgia ogindirii narciziace a conturului cuplului în apa Nopții, cât timp durează călătoria, „până departe, până-n poveste”. Atracția spre noaptea neființei iscă imagini ritualice (despre care vom mai avea prilejul să vorbim) și ritm de ținută clasică. La poetul român, Noaptea se desprinde dintr-un amplu balet al nopților :

Din sideralul cortegiu al nopților,
noapte desprinsă întru pomenire,
veșnică împărăția ta fie,
.....
singură noapte și sfântă, noapte fără de moarte
în legănarea ta, dulce perindă-ne,
umbre prin veacuri înlănțuite
până departe, până-n povete, — oglindă-ne.

(Una)

Vom reține că finalizându-și viziunea existențială în „poveste”, Vinea se înscrie într-o specificitate românească de atitudine lirică fundamentală în fața marelui Tot, a tainelor și miezului lumii, pornită din folclor, prezentă la Eminescu „îmi tot sună în ureche o poveste veche”), la Blaga („Frunzare se boltesc adânci/peste o-ntreagă poveste”), la Arghezi („Singuri, acum, în marea ta poveste,/Rămîn cu tine să mă mai măsor, ...”).

Atît cît ține perindarea în caruselul vieții, poetul trebuie să-și îndeplinească menirea : „înțelesul e un sunet care plînge/ în noaptea care a fremătat”, pentru că numai astfel ființa efemeră se poate salva, în parte, în artă : „cîntecul e o potecă de argint,/drumul lui e fără de sfîrșit”. (*Astral*).

Chiar dacă, uneori, viziunea poetică își are punctul de plecare în orgoliul de creator acesta nu se amplifică deoarece există la Vinea sentimentul fundamental că destinul își pune sigiliul pe toate și a-l accepta înseamnă a atinge suprema traepță a Cîntului. Astfel se naște cea mai mallarméeană poezie a lui Vinea : *La stea*. Din glacialitatea și puritatea ghețarilor și din contemplația „cerbilor pădurilor” se ivește cosmica lacrimă a amurgului, care însă la Vinea este un îndemn la creație, e un cadru în care „Vechi fior săgetează Cuvîntul”. Poezia este în acest caz o emanație a liniștii boreale și pure, extramundane, în care destinul de creator al poetului își urcă floarea :

⁸ Apud Albert B é g u i n, *Sufletul romantic și visul*, ELU, 1970, p. 174.

⁹ Dăm în traducere proprie poezia lui Lenau : „O, rămi, tu, ochi de vrajă, / Cu adîncea ta putere, / Gravă, blîndă, visătoare, / Dulce noapte de mistere ! / / Ia cu vrăji întunecate / Lumea ce m-apasă greu, / Singură plutești pe viața-mi / Noapte, tu, mereu mereu“.

Îngerește împreună el miinile :
— În vaste liniști de apă vie —
Stea, tremur de vegheri pure,
scaldă-mi destinul care spre tine
suie din rugi floarea ta veșnică.

Suveranitatea absolută a sorții este o trăsătură fundamentală a viziunii poetice a lui I. Vinea, prezentă încă din anii debutului. Stăpînite de zodie nu sînt numai ființele ci și timpul însuși. Prin fixarea lui „pe cerul mut/cu ținte largi și reci de zodii rare” ..., timpul este subiectivizat și adaptat mediului. Alături de „cei care așteaptă moartea-n Riviera”, și el este supus unei „lente agonii”. (*Eternitatea*) Poezia, scrisă în 1914, abundă în expresii lirice — locuri comune ale epocii : „candelile mistice”, „bolnava zi”, „culoarea orelor tîrzii”. Nu i se poate nega totuși poetului de 19 ani stăpînirea ritmului muzical, exterior-cantabil :

Dormi deci ca surghiuniții-n Riviera
în legănarea lentei agonii
și somnul din pleoape nu-l goni
că plin va fi de armonii
acum, cînd visul nostru i-e litiera.
Și n-aștepta ce nu va mai veni.

Aceasta nu înseamnă că lipsesc momente de răzvrătire. Ele se încheagă în finalul dezbaterii nocturne anxioase. Interogațiile, într-un crescendo al trezirii curajului sînt încununate, după un intermezzo al supunerii, de presupusul gest al înfruntării destinului :

de ce să chem, cînd golul nu-mi răspunde,
să gem de ce ? cînd nu mă tem de moarte, —
să fug, duh zăbovit în zori, — dar unde ? —
.....
iar paloșul, ce mîna mi-l ascunde,
un fulger orb și rob din el să-mi dreg
și să-l împlînt în soartă ca-ntr-un pîntec.
(*Răzvrătire. Soliloc nocturn*)

Dacă peisajul interior boreal și stelar e propice creației artistice (aci frumusețea nu-și deplasează liniile), pustiul cald, deșertul produce tentația disoluției. „Printre osemintele deșertului,” sînt rîvnite „somnul, ruga și uitarea”. (*Recessus* lui Al. Rosetti). E o devitalizare, o ardere a trupescului, care înseamnă însă o exacerbare a obsesiilor, o enormizare dureroasă a percepțiilor scurgerii timpului și a prezenței singurătății :

Aud prin sita soarelui
cum sec se cerne timpul și nisipul.
Prin dună răsăriți cu trudă
ghimpii rari leagă singurătatea.

În procesul de interiorizare își încep jocul de oglinzi, de fata-morgana, spațiul și timpul. Dacă „în afară”, acesta din urmă se scurge în materializări lente, convertirea are loc înăuntru :

Ce limpezi paginile timpului
în spațiul lăuntric răsoite
în care au murit cuvintele.

(*Recessus*)

În această limpezire a adâncurilor tronează doar amintirea iubitei, vedenie cu chip de Madonă : „Mi-ai stat vedenie în raze”, dar și de Venus Anadyomene : „ai pătruns apele, — te-au născut spumele/pradă sărutului care-și șterge urmele, joacă vîntului și tumultului.” În spațiul interior pur doar înaltul, spiritualul produce „vis viu să-și mintă privirile”, pe cînd timpul e perceput mecanic, antibergsonian : „cu hora orelor moarte,, stare firească a unui suflet obsedat de trecut, de amintiri. Procesul de interiorizare a imaginilor pînă la transfigurarea lor în vedenii e sugerat gradat. La început : „albastră e-n minte amintirea mării,/sub gene : lumina inversă a zilelor”. În final : „Răzbat prin golul de cristal, stelar zvonurile de departe,”. (*Recessus*)

Peisaje interioare întunecate, în care evaziunea e abolită, cu orizonturi închise sînt cele două poezii *Septembrie* (ciornă și variantă). Dacă la Mallarmé, după cum se știe, poezia tinde spre dematerializare, la Vinea, dîmpotrivă, variantele aduc un spor de plasticități, de imagini grele, sumbre. Chiar dacă, de multe ori, contururile sînt șterse, estompa operează din plin, avînd ca rezultat o anume încețoșare a imaginilor. În *Septembrie* nu se prefigurează un început de toamnă, ci un declin universal, o agonie generală. Durerea, întristarea proliferază, cuprinzînd toate regnurile :

Copiii plîngeau de nesomn,
iarba moartă călise văile și vitele pășteau mîhnite,
zăream mai departe caii goi, —
au murit toți oamenii de pe pămînt dar nu-mi dau seama
dacă e mai bine.

Dar nu moartea este răul cel mai mare în această viziune poetică, ci pierderea amintirilor. Văduviți de trecutul obsesiv, iubiții pot coborî pe eminescianul „drum cunoscut”, căci nu vor avea remușcări : fatalitatea despărțirii e înțeleasă de amîndoi. Ca și în erotica argheziană din *Cuvinte potrivite*, cea care pleacă e mai bine să nu se mai întoarcă dacă va fi implorată. E o nostalgie a suferinții în multe poezii ale lui Vinea, ca o răscumpărare, ca un balsam pentru căințe, dar nu provenind din sfera unui ideal ascetic, ca la Arghezi, ci dintr-o subconștientă sete de adîncire în durere.

Tristețea poetului, modulată molcom, la început, se răsuțește, fie spre o rezolvare incendiară de Avesalom : „Dar a prins un incendiu somptuos cu pletele încîlcite pe gheare de ramuri uscate”, fie sugerînd un măciniș, absurd și sumbru, într-un decor gîrbovit de imensa tristețe și apăsare. Versurile cad grele ca niște falduri de doliu :

Să ne oprim aci lingă fîntîna secată
că salcia serii cade apăsător,
chiar piscurile se gîrbovesc copleșite
iar moara de vînt ,văduvă și neagră,
înebunește pe deal, înnebunește.

(*Septembrie. Ciornă*)

Această învîrtire dementă contaminează, la un moment dat, întreg universul ocluzionat, în care eul se caută și își caută destinul în semne magice:

spre zodii mari în zările spălate,
citesc în urme, vuietul l-ascult,
fiorul mi-l măsoar fără cuvinte,

.....
... Vrajmaș e cerul, vitreg mi-i pămîntul,
blestem în lună, stelele cu dinți,
fîntinile de-otravă, urlet cîntul,
și crucile viclene-ncurcă vîntul
ce dibuie prin bezne, scos din minți.

(Orizonturi)

Și Vinea este un *ténébreux*, asemeni lui Nerval, dar fără himeric, crede V. Nicolescu.¹⁰ Mai adecvat ni se pare a spune că himericul său, infrastructura viziunii sale este mult mai apropiată de expresionism decît de romantism. Joncțiunea celor două laturi o dă, de pildă, simbolul morii învechite de lemn (cum spuneam, cu sugestii de elemente absurde care „macină” viața), care învîrte soarele negru al melancoliei nervaliene. În razele unui asemenea focar luminiscent, toate culorile se „ruginesc”, tălmăcind procesul agonice, de destrămare și învechire lentă dar implacabilă. (*De departe*). Asemenea poezii sînt expresioniste prin zonele de penumbră tragică—prelungire dincolo de „real”, ca un semnal al entităților primordiale de nepătruns. Uneori, încă din titlu, poetul ne avertizează că încearcă o *Tălmăcire* a unor sensuri mai adînci. Estompele se suprapun ca niște perdele rarefiate, sub care ochiul parcă întrezărește nebuloasele primare. Începșoarea se desfășoară paralel, în plasticități și în auditiv, fuzionarea lor aducînd-o olfactivul. Cele două planuri debutează cu cîte o întrebare aproape argheziană:

Ce face Dumnezeu cu atîtea păduri și ape?
Astăzi ca de obicei vrea să aducă seara,
seara care șovăie ca un fum în biserică,
seara care-și trimite miresmele înainte,
seara care șovăie în cimitire sus
pentru cei care mor de bunăvoie.

Ce face Dumnezeu cu atîtea clopote?
A poruncit să vie ceasul lor,
prin cîmpie sunetul îmbracă miresmele,
cirezile trînit un muget trist,
de mii de ani se tînguie tălăngile.
E foarte lin pentru toate sufletele.

(*Tălmăcire*)

Preponderența armoniilor disonante din lirica modernă, predilecția pentru perechi de antinomii a expresioniștilor, pot fi subliniate și la Vinea: în *Tălmăcire* gravitatea e subliniată de ironie, care și încheie poezia:

Pe urmă dă voie stelelor, dă drumul lunii
iar pe pămînt cîntă oamenii, broaștele, cîinii.

¹⁰ Vasile Nicolescu, *loc cit.*

Interioritățile sînt deci agonice, de crepuscul autumnal, în multiple nuanțe, toate dureroase cumulîndu-se în suflet cu trecerea timpului, dar mai ales a toamnelor „depozitare fecunde totuși, creatoare, de scoică rănită ce produce mărgăritare. Agonicul autumnal își găsește chintesența în „ora miresmelor,/ora ierburilor arse” (Ton), cînd materialitatea lumii devine mai grea, pe cînd spiritualul parcă face o mișcare retractilă spre înălțimi, în încinerarea care se declanșează :

În depărtări
zările-și fac loc,
cerurile se înalță,
drumurile într-un foc,
vîntul în mărăcini se-agață.

(Ton)

Veștile sonore își destramă tonalitatea funerară în ecouri cu adîncime temporară trezind conștiința singurătății umane :

clopotul strigăt a dat
și inima lui de secole
s-a înfiorat singură.

(Moment).

O reușită artistică a consonanței destrămării psihice și vegetale este poezia *Încheieri*. Atmosfera se încheagă în primul rînd, dintr-un cerc al plasticității zvonurilor și miresmelor lumii :

Umbre. Acum ne-nconjoară
lumea și jivinele-i albastre.
Răcoarea bălților e mireasmă.
Glasuri în fundul apelor gem.

Acest glas dureros al naturii e un îndemn pentru lamentații esențiale, ale singurătății umane, ale unei tristeți atavice, prelungite în largi spații, într-un crescendo fastuos :

Spuneți dorul de a fi stingher
în destrămările vegetale
cu agonii solare și-ncetinite (s.n.).
pe broaștele de metal, pe pietrele-n verde beteală.

Cuget tăcut și trufaș în cutreiere
cu un dangăt prin nemărginire
peste morile strîmbe-n singele scurs,
peste plopii de fum, peste casa cu greieri.

Strofa finală mi se pare a fi un motto esențial pentru tonalitatea și viziunea artistică a lui Vinea :

Suflet împovărat în adîncuri
ca eleșteul cu încă o toamnă
prin încheierea culeasă din zi,
unde le adună-le, frunzele strînge-le
peste prea vechea, peste fecunda ta rană.

(Încheieri).

Ca și la Bacovia, elegia înclină de multe ori ritmul interior spre bocet. Viziunile autumnale pluvioase, cu neguri, cu palizi copii ce se sting de friguri cu case fără stăpîni, solicită apropierea de obsesiile poetului *Plumbului*.

Dacă un T. Arghezi, Ion Barbu, Lucian Blaga, G. Bacovia au vrut și au putut fi singulari în contextul liric interbelic, impunînd un univers și o manieră stilistică subliniat detașate, în scrisul lui I. Vinea pot fi semnalate ecouri ale marilor săi contemporani. Aceasta nu înseamnă că punem sub semnul îndoielii originalitatea sa. În artă problema e extrem de complexă și nu prea permite formulări critice categorice. Procedînd prin asociații și paralelisme, la un poet autentic (și Vinea este un asemenea poet) se precizează, se aproximează structura sa. Cred că și în cazul său „nu e vorba de literatură, considerată ca o pură virtuozitate a expresiei și în consecință deschisă oricărei forme de imitație, cînd, dimpotrivă se pune problema acelei poezii, romantice sau moderne, care pretinde să se asimileze cunoașterii și să coincidă cu aventura spirituală a poetului, „influența” are o importanță cu totul subsidiară”.¹¹)

Și la I. Vinea, ca și la Bacovia, „plînsul” este o condiție ontologică și cosmică. La Bacovia :

Mă zguduie de mult un plîns intern ;
Și-acest fel (de-a fi) va fi etern

(*Vobiscum*)

și :

De-atîtea nopți aud plouînd,
aud materia plîngînd ...

(*Lacustră*)

La Vinea :

Inima plînsă bate. A plîns și a crescut
ca un burete putred uitat în ploaie.

(*Bocet*)

Peisaje sordide umile și sărăcăcioase întîlnim și la Viena :

Prin curți, în sat, înaltă carele părăsite
un braț de lemn cu cruce. Case fără stăpîni
înșiră-n geamuri poame. Și zac pe praguri ciini
zbîrliți și uzi. Din staul privesc în brume vite.

(*Idem*)

Și Vinea e „singur” cu amintirea „ei” în odăi care „însăimîntă” :

Sînt singur. Praf se cerne pe cărți. De ce nu-mi scrii ? ...
Copiii mor de friguri. Sînt cuiburi goale-n lanuri.
Arar sosește poșta. Și oamenii prin hanuri
zvonesc de rău : războaie și molimi, doftorii ...

(*Idem*)

Obsesia morții stă mereu în zarea viziunii poetice a lui Bacovia „Imen-sitate, veșnicie, ... Arăți în fund un cimitir” :
(*Pulvis*). Și Vinea este un „ostatec” al morții :

spre alte zări se-ndreaptă-n zbor cocorii,
și-un înger negru-n prag îmi face semn.

(*Obses*)

¹¹ Albert B é g u i n, *op. cit.*, p. 13.

(De reținut că ambele poezii : *Bocet* și *Obses* sînt scrise în 1915—1916, cînd Bacovia apare cu volumul său fundamental, *Plumb* (1916).

Dar Bacovia este eliptic-sugestiv, onomatopeic, reușind, prin leitmotive și orchestrare, să frapeze sensibilitatea receptoare, pe cînd Vinea își strecoară confesiunea discret prin faldurile metaforelor, dînd multora impresia că e mai „impersonal”. E un procedeu stilistic aluvionar, în opoziție cu implozia bacoviană. Altfel spus, folosind distincția stabilită de Fritz Martini : dacă la Bacovia apare un patos al intensității, la Vinea se desfășoară un patos al expresiei emoționale.

Vorbeam mai sus de caracterul fastuos, ceremonios al desfășurării imaginilor. Nu de puține ori, reversul formal al elegiilor lui Vinea este bogat ornat, este o sărbătoare, o ceremonie, pornită din afect dar regizată de intelect. Vorbind despre arta expresionistă, într-un text din 1921, Wilhelm Worringer făcea considerații pesimiste privind evoluția artei, vizînd tocmai decorativismul poeziei noi : „Ceea ce mulți dintre noi credeau a fi pătrunderea salvatoare, aproape nesperată, a unei noi elementarități, a unei naivități în intelectualitatea noastră obosită, se dovedește acum, cînd facem bilanțul, a fi doar un nou impuls, spre un rafinament și spirit al meșteșugului artistic. Din toată cheltuiala de energie a rămas un efect inedit plin de farmec pe plan decorativ, stimulat al modei artistice. Nu mai mult. În acest proces de superficializare a expresiei, s-a pierdut aproape cu totul miezul ! (Este vorba de „miezul” din primul deceniu al veacului nostru, n.n.)... Aprecierea aceasta este valabilă pentru expresionism ca mișcare de masă, se referă la situații și nu la persoane. Este oare nevoie să spun că există și astăzi expresioniști creatori, oameni care sînt condamnați la expresionism și care sînt mari și patetici însingurați ? Pentru care expresionismul este un destin și nu manieră ?”¹²

Pentru Blaga, Bacovia, Arghezi, Maniu, Vinea poezia era un destin, nu o manieră, ca să cităm doar numele unor mari poeți foarte apropiați de expresionism. Dar în cazurile particulare, de emiterie a unor judecăți de valoare în legătură cu un poet, este bine să plecăm de la intuiția că imaginile (mai mult sau mai puțin decorative) sînt rezultatul alambicat, închegat, din tot soiul de experiențe din care un poet adevărat desprinde noul, „o emoție care trăiește prin poezie, nu prin biografia poetului”.¹³

Cu aceste precizări, să ne oprim la poezia Ceremoniei, pentru a-i cîntări „decorativismul”. Aci, procesul de sfîrșit de ciclu, de moarte urcă discret dar implacabil în plasticități crepusculare :

În fire de iarbă moartea se întetește,
soarele a rămas în păduri de mărgean cuprins,
și apele pestrițe sub lacrima de frunze.

Aceasta este prima latură la paralelismului, aspectul exterior, căruia îi corespunde într-un Weltanschauung dureros, a două latură, interioară suflului „care „se supune”. mai ales că este copleșit, în acest declin al naturii, de

¹² Wilhelm Worringer, *Abstracție și intropatie*, Ed. Univers, 1970, p. 296.

¹³ T. S. Eliot, *Tradiție și talent personal*, în *Eseuri literare*, EPLU, 1966, p. 229—230.

amintire: „Prin amintire porunca fără greș îl răpune”, și îl îndrumă într-o procesiune misterioasă, sub dangătul de clopot. Dar tonul coborîtor, sumbru, e învăluit de bogăția acestei ceremonii, inundată de aur:

În belșug de aur anotimpul se răsfată,
s-au făcut pregătiri de regești funeralii,
alba plopilor oaste e întreagă de față,
vestea s-a dus de un stol de sumbre vantalii.

Destrămarea lentă nu are numai o vastitate spațială, ci și una temporar-psihică. Țesătura inextricabilă a prezentului trăște după sine trecutul. Orice fenomen, ființă sau gest este o lungă alambicare prin spațiu și timp:

De veacuri fără de număr veacul nostru se întretese
cum în zările turburi turmele se contopesc,
cum urletul din multe furtuni se alege
și cum atîtea suflete sufletul mi-l sporesc.

(Ceremonii)

Perspectiva aceasta cumulativă se numește destin, pe care insul prezent, intuindu-l, trăindu-l, îl acceptă înseninat: stingerea lui e firească, e o verigă urmată de alta în șirul generațiilor. Acceptarea destinului nu permite nici un fior de revoltă, ci de prosternare, cînd sună „muzica metalică și gravă”.

Dacă i-ar fi fost dat lui G. Călinescu să parcurgă volumul de versuri ale lui Vinea, unele judecăți de valoare ar fi fost probabil amendate: „Poetul petrece cu mici calambururi de imagini; sau ștergîndu-și în pur hazard pensulele pe hîrtie”.¹⁴ Dar probabilitatea schimbării opiniei estetice călinesciene rămîne un deziderat al perspectivei actuale asupra poeziei lui Vinea, deoarece nici un critic nu poate avea antene vibratile în ecuații adecvate pentru toate uni-versurile poetice.

Modernitatea poeziei lui Vinea constă și în congruența de sensuri și sugestii, de cuvinte și ecouri semnificative. „Transcendența” imaginilor visează „celălalt tărîm”, al primordialului, al esențelor, ceea ce îndrumă plasarea liricii sale spre expresionism. Un zaimf „de sfințire” înconjoară unele peisaje ale lui Vinea, ca la Blaga, penumbrele se prelungesc în zone întrezărite. Metaforele-simbol pot fi doar punte de trecere spre altceva. Astfel amurgul și amintirile, atît de specifice pentru poetul *Orei fîntinilor*, sînt constelate în metafore ce trimit la Blaga: „Amurgul ne unge sfinți/prin foc rătăcim cu viori de iarbă” (Prag). Versurile au ambivalența deschisă spre real și spre fantastic:

Aburii de zodii preajma leagănă,
lacrima morților liniști încheagă.
Unde ești, frate din pămînt
un gînd suflat ca o umbră —
vechi clopot întrebarea scufundă.

.....
Paianjenul de lumină citește veșnicia.
Sufletul orb își pipăie semnele,
pămîntul își simte apele și sicriele.

(Prag)

¹⁴ G. Călinescu, *Istoria literaturii ...*, p. 811—812.

Chiar dacă uneori se poate crea impresia că Vinea „transcrie” după Blaga : „Pe sub sonorul adăpost/turmele seculare vin de pe unde au mai fost” (*Ton*), (la poetul *Laudei somnului* : „Mari turme cu clopote vin/prin amurgul gorunilor sferici ... (*Septembrie*), întâlnirea celor doi poeți se face în sfera mare a culturii timpului lor, de căutări înfrigate ale valorilor creatoare ale subconștientului (expresionismul și suprarealismul). „Somnul” invadează viziunea amîndurora. Totuși deosebirile rămîn esențiale.

Cînd e el însuși, Vinea caută valorile estetice în psihologic, pe cînd Blaga în ontologic. Astfel metaforele-simbol cu substanță montată și silvestră au o structură și finalitate deosebită la cei doi poeți. Dacă poetul *Laudei somnului* aflat *În munți* conturează un peisaj de plasticități cu infrastructură mitică (încercînd, cu mijloace intuitiv-concrete, revelarea „misterelor”), Vinea își creează „transcendența” peisajului din izvoarele basmului, reținut mai ales în senzații, încă din copilărie :

Ne cheamă piticii-n întunericul verde,
.....
Mergi printre trunchiurile ferecate
ale fagilor netezi ca șerpui,
cu pieptar coclit spre miazănoapte,
.....
Simți în singe iureșul văzduhului,
zborul șoimilor, răsuflarea fiarelor
și-n ureche pocnetul de muguri,
în priviri lumina din cărbune,
sau te cufunzi în loc ca-ntr-o fîntînă ...

(*Glasuri din pădure*)

Atunci cînd vrea să contureze un peisaj întretesut pe „un fond de permanențe”¹⁵), Vinea recurge tot la metafore montane și transilvane. Poezia închi-
puie un „hotar” între istorie și legendă, fenomen și esență, sobru trasat :

O stea pe tîmpla din Ardeal.
E muntele sau e vreun voievod
că sperie-se cîinii stînelor
și aerul se tulbură ca gîrlele ?

Drumurile tari din munți
pogoară la hanuri de piatră și lemn,
auzi povești de la hotare vechi
și-ntr-o opaițe vioara ținutului.

(*Hotare*, 1924¹⁶)

Adîncirea în sine, veghea poetului vibrează la cele mai imperceptibile mișcări ale declinului material și spiritual. O elegie a stingerii treptate a timpului înter-
rior este *Vigie*. O apăsare puternică supune și cele văzute și cele nevăzute. Vi-
ziunea are o structură trinitară : între stingerile anxioase ale înaltului și adîn-
cului ,se află sufletul prins în „ora de veghe, ora de șoapte”. Și din alt unghi

¹⁵ V. Fanache, în *Tribuna*, nr. 30/1969.

¹⁶ An în care a avut loc „serbarea de comemorare a lui Avram Iancu din Munții Apuseni” (Octavian Goga) și cînd „poetul pămîirii Ardealului” scrie un imn, rămas postum, închinat doinei populare (Vezi, *Tribuna*, nr. 31/1963).

de vedere, al invadării funerarului, viziunea e tot trinitară : după preludii thannice : „Geme sub ziduri duhul adîncului”, steaua din fund o văd cum se stinge”, se iscă, pentru o clipă, interogația și speranța : „ce cuvinte mai străbat pustiul/orei de veghe, orei de șoapte ?”, pentru ca finalul să întunece orice zare : „De un adio gîndul se întunecă”. Poezia este formată tot din trei strofe, locul median ocupîndu-l tot versurile de speranță și dorință :

Vreau candelă, lîngă tîmple, de liniște,
veste de mult, sau numai o frunză,
O amintire, una singură.

Dacă strofa întîi cuprinde cele trei motive :

Geme sub ziduri duhul adîncului,
prinsul fior tresare-n perdele, —
ce cuvinte mai străbat pustiul
orei de veghe, orei de șoapte ?
De un adio gîndul se întunecă,

strofa finală e lipsită de motivul median al speranței interogative, adîncindu-se implacabil în funerar :

Aud în vaguri povestea vîntului,
steaua din fund o văd cum se stinge
și pîlînd orele în rochiile de umbră
mor fără zvon în golul din inimă.

(*Vigie*).

Veghea poetului, contemplație lucidă a singurătății umane, este o stare eminesciană („Cînd însuși glasul gîndurilor tace”), cu spor de disperare, dar, de data aceasta, în *Ascultări*. cu lipsă de transcendență. Vinea păstrează și forma sonetului, dar mai liber. Despărțirea a produs rupturi adînci care au ars și purificat izvoarele dorinței, așa încît „Liniști curg din trecut”. A rămas o curiozitate refulată, lucidă și îndoliată :

Din funerare povești
lacrămi pot să te-aducă
sau numai priveghia mută ?

Încercarea de apropiere rămîne în domeniul rarefiat al nălucirii, percepută din sfera rece a unei izolări totale conștientă de sterilitatea ei :

Chinului cînd te ivești
visul meu treaz te salută,
palid argint de năluca.

Acestui vis ascetic funerar îi corespunde un decor similar :

Noaptea se roagă în fund,
stelele zac în cenușă.

(*Ascultări*)

Obsedat de surda măcinare a materiei și timpului, poetul *Orei fîntînilor* s-a oprit de mai multe ori la metafora morii cu măciniși neîntrerupt, înebunitor — un soi de perpetuum mobile al absurdului. Aspect de adîncime în lirica sa, metafora morii, metaforă obsedantă, își va găsi cea mai profundă

întrupare în *Moara umbrelor*. Tot ceea ce este virtuozitate în această poezie : rime interioare simbolism fonetic etc., cu un cuvînt tot ceea ce este făcut, fuzionează perfect cu impulsul ritmic primar, cu ceea ce este născut din matca imponderabilă a poeziei. Asemenea aliaje ce dau senzația de perfecțiune sînt rare, chiar în activitatea marilor poeți.

Muzicalitatea și muzicalul, respirația ritmului care se oprește „exact” unde trebuie, strecoară imperceptibil în simțirea și memoria cititorului o stare de destrămare existențială, fantastică, mitică, prin imprecizia locului morii, vrăjitoarească, prin tristețea stranie că impulsul ei e tainic, neînțeles :

Este moara de vînt, undeva pe pămînt, în amurgul ei roșu,
arsă-n gînd, vag plîngînd, și pe cioburi de singe răsfrîntă.
Întristarea-i de veci, în preajmă-i cînd treci, e ciudată și sfîntă,
iar în steaua-i de lemn e un tainic îndemn cînd gornește cocoșu.

Măcinișul ei „petrecînd în neant ale umbrelor turme” se surdinezăază într-un du-te-vino uman inutil, mărind sugestia de fantastic :

Este moara de tuci, fără chei și uluci,
în chenar de mărgean văduvită,
geamăt surd să-l auzi, că te-ntorci, că te duci,
peste dealuri și văi, strecurat prin vîpăi ca prin sită.
(*Moara umbrelor*)

Eroziunea este universală. Nimic nu scapă lentei măcinări interioare, nici pămîntul, nici cerul, ca în versul sentențios din *Epigonii* : „Toate-s praf... Lumea-i cum este... și ca dînsa sîntem noi.” Pulberea este emanația ființării, a arderii vitale „praful, soarele uscat”, a persistenței în timp („Auzi, sub streșina zilei cum se-nnoiește pretutindeni praful”), a dimensiunii spațiale („Și astfel drumurile, slugi bătrîne,/poartă pe umeri zăbranicul luminilor./Dansul stepelor/leagănă eterna pulbere”. (*Praf*). Supuse mocnitei parcelări, lucrurile se „spiritualizează” și se cufundă cu voluptate dureroasă în somnul etern :

E arșița cu părul roșu :
la războiul codrilor
ea țese praful, spuma lucrurilor
care învăluie triunchiurile ca somnul.

(*Praf*)

Panorama universală a ruinării inevitabile — obsesie fundamentală — se decantează în viziuni particulare. Vechea temă preromantică a meditației în cimitir primește valențe noi. Moartea este un somn voluptos care te scapă de perceperea lentei degradări a vieții „morții vechi dormeau voluptos, / fața lor întoarsă către soare / și văzduhul, alb ca o aripă !” (*Locuri*). Agonia este un prilej de ceremonie, de ultim spectacol, de defilare a umbrelor, a „ciudatelor înțeleșuri”. Stingerea e regală, somptuoasă : „Ochi se-nchiă pe apuse icoane, / gîndul zadarnic pîlpîie-n gol, / cresc pe-ndelete praguri de scrum !” (*Adaos*).

Spuneam în primul capitol că anul 1915 este un an de mare rodnicie poetică pentru Ion Vinea, și cantitativă, dar mai ales calitativă. Acum scrie una din cele mai reușite poezii ale sale, care dă și titlul capitolului nostru, *Declin*, o

elegie a neîmplinirilor terestre, în aspirația spre înalt, în decor de asfințire, cu acompaniament de clopote și tălângi. Poezia are adâncimi și se înscrie printre atitudinile specifice românești și poate, într-un cerc mai larg, răsăritean-balcanic. Tînărul romancier și eseist, Aurel Dragoș Munteanu, scriind o dată despre N. Filimon, pune problema Levantului — în domeniul estetic — și nota că acesta înseamnă o naștere directă din crepuscul. S-ar putea spune, deci, că expresionismul românesc are și o sursă estetică internă, de regională tradiție. Poeziile lui Vinea, printre care și *Declin*, confirmă intuiția.

Paralelismul fundamental al viziunii poetice a lui Vinea este prezent și aci : tristețea adîncurilor își are un corespondent în afară :

O tristețe întîrzie în mine
cum zăbovește toamna pe cîmp.

Dar izvoarele atavice ale melancoliei nu au cauze imediate, vizibile ; ele pornesc din absențe ale erosului și nostalgia purității, într-o mișcare de întretăiere a lor :

nici un sărut nu-mi trece prin suflet,
nici o zăpadă n-a descins pe pămînt.

Impulsul erotic *ar trece* prin suflet, iar zăpada *ar descinde* pe pămînt, într-o perindare bipolară : material — spiritual (sărut-suflet, zăpadă-pămînt), întretăierea lor fiind o „crucificare” a absențelor.

Cîntecul trist, născut în crepuscul se prelungește, are ecou într-o realitate stearpă și umilă. Paralelismul inițial se menține : o sursă a cîntecului rămâne un înalt de nepătruns, a doua e clopotul amurgului. Dar spre deosebire de mișcarea lor din prima strofă, cînd paralelismul devenea o „crucificare” a absențelor, acum „se materializează” difuzîndu-se într-o mișcare, în sus și în jos — în glasul vrăbiilor și în tălângi :

Cîntecul trist, cîntecul cel mai trist
vine cu clopotul din asfințit,
îl auzi în glasul sterp al vrăbiilor
și răspunde din umilința tălângilor.

Finalul poeziei aduce strîngerea cercului neîmplinirilor : aceasta e viața, în desfășurarea ei temporală și spațială. Sugestiile sînt însă de o anume infinitate a tristeții pe pămînt — în timp, prin plasarea ei în miezul vieții, — în spațiu, prin imaginea stepelor. Infinitatea aceasta se segmentează, într-o mișcare verticală, între diverse aspecte reale ale vieții și naturii :

E toată viața care doare așa,
zi cu zi pe întinderea stepelor
între arborii neajunși la cer,
între apele ce-și urmează albia,
între turmele ce-și pasc soarta pe cîmp
și între frunzele care se dau în vînt.

(*Declin*)

Nici viziunea poetică ocluzionată din *Declin* nu face ca tristețea să devină patetică, nu trece într-un pesimism radical, pentru că poetul acceptă neîmplinirile ca pe un destin. Cele două principii, material și spiritual, sînt despicate

pentru veșnicie, nu se pot contopi niciodată, cu toată asiprația lor spre comuniune. Mai ales a principiului material. Cel mult pot forma cei doi poli ai cosmicului cerc.

În aria mare a destinului, picuratul sonor al clopotelor e tot o armonie închisă între materie și spirit, veghe și vis, trecut și prezent, viață și moarte :

prin vieți și morți sînt robul lor de mult,
cuprins în roiul de-aur ce se sfarmă
de zodii vechi, august și-etern tumult.

(Clopote)

Dacă în lirica lui Blaga, luna, șarpele, balaurul sau unicornul sînt simboluri pentru demonic, definit de filozoful *Spațiului mioritic*, după Goethe, drept „ceva care se manifestă numai în contradicții și de aceea de necuprins prin vreo noțiune ... Acest ceva nu e divin, căci pare irațional, nici omenesc nu e, căci n-are inteligență, nici drăcesc, căci e binefăcător ... Se aseamănă cu hazardul, căci nu arată nici o consecvență, se aseamănă cu providența, fiindcă îngăduie să se întrezărească o legătură de fapte”¹⁷, la Vinea întruparea demonicului este *Cîinele pămîntului*. Rozătorul subpămîntean avînd destin creator stă „de veghe veșnic în lanțul nopților”, și cînd în lume „e ora lăuntrului, ora duhurilor, ora lumilor celorlalte” ... „singur știe șoaptele adîncului / spre care își scurmă viziunile”! (*Cîinele pămîntului*). El „vînează vînturile”, „urletul lui măsoară veșnicia”. Demonicul se manifestă mereu bipolar, numai în contradicții, e flămînd de real și ireal, e însetat de cunoaștere și creație, adînc seismograf al prevestirilor, nu are odihnă niciodată :

Răscrucile toate au văzut
năluca lui adîlmecînd stafiile
între părere și aieva legănate,
.....
Astfel de față și nevăzut pretutindenea,
ecou din loc în loc trezit,
pîndă sub pas, pîndă sub gînd, prohod de uitare adîncă,
în lung și în lat cutreieră vremurile,
lipăie aștrii tuturor fîntînelor
și tălmăcindu-ne gemetele și blestemele
de cari sînt pline genunile,
plînge-ndelungat lingă morții mormintelor.

(*Cîinele pămîntului*)

În cele din urmă, deci, demonicul e investit cu esența viziunii poetului *Orei fîntînilor*: tristețea. „*Cîinele pămîntului*, scrie Șerban Cioculescu, devine la Vinea simbolul tristeții cosmice”.¹⁸ Elementele demonice fac ca universul poetic al lui Vinea să aibă, asemeni lunii, „două fețe” : „de vis și-aieva”, amîndouă sînt o *Ispită* și se prelungesc în „golul orb al lumii pale” (*Ispită*), adică în moarte. La capătul declinului vital sau al aspirației spirituale se ajunge :

prin vămile de scrum ale vegherii,
neant solicitat într-un suspin
destăinuît ca șoaptă unui crin.

(*Ispită*)

¹⁷ Lucian Blaga, *Zări și etape*, EPL, 1968, p. 236.

¹⁸ Șerban Cioculescu, *loc cit.*

Dar asemenea momente sînt intermediare și mai rare, poetul preferînd să coboare treptele destrămării universale sau să se avînte în „largul” de sus.

Poet al nuanțelor în cadrul unui contrast fundamental — care permite și o treaptă intermediară — contrast rezultat dintr-o scindare psihică timpurie, (cum am arătat în altă parte), I. Vinea poate trata același motiv în tonalități antitetice, ca o dovadă că poezia sa e un soi de jurnal liric al dialecticii interioare.

Poet al „plîngerilor”, al „peisajelor triste”, de cele mai multe ori, cu un substrat liric obstinat, Vinea își cultivă uneori luciditatea spre a împinge metaforele, imaginile spre extremități. Cunoscîndu-se bine, poetul ia atitudini studiate de „agresivitate”, ca un răspuns la duritatea mediului. Rezervat din aristocratism intelectual și etic, Vinea se închide, se apără cu ivoriul orgoliului, al singurătății sau urii. Ferment consolator, urii îi sînt dedicate versuri diti-rambice, o *Laus odii*, în care mulțimea de metafore vine să evidențieze toate laturile acestei a „doua privire” a celui care urăște: „Culcușul ei e așteptarea, iar laptele / un gînd sorbit în taină”. Ura creează o mască a disimulației vivante, pe care poetul o poartă cu bucurie, într-o societate (poezia e scrisă în 1941) în care agresivitatea e la loc de cinste. Dacă Al. Macedonski scrisese succinta *Ură*, resort unic, care o dată declanșat se epuizează vertiginos, pe o singură direcție, ni se pare că degajarea în evocarea nuanțelor luate de masca urii, cuprinde la Vinea și o doză de ironie și autoironie (ca să se apere de eventualele lamentații în fața acestui teatru al măștilor pînditoare care sînt eurile în voința lor de putere).

În căutarea unor *forme* literare ample și specifice, se observă în ultima vreme în critica românească plasarea liricii interbelice, în structura poeziei europene, descoperindu-se, printre alte orientări, afinitățile acesteia cu expresionismul (St. Aug. Doinaș, Ov. S. Crohmălniceanu, Ovidiu Cotruș). În ceea ce ne privește, am avut, încă de la începutul exegezei noastre mai întinse asupra operei lui Ion Vinea, senzația comuniunii acestei viziuni, în laturi esențiale, cu amintita orientare a sensibilității estetice europene. Articolul de față cuprinde doar o față a acestei aderențe intime.

ЭКСПРЕССИОНИСТСКИЙ «УПАДОК» И ЛИРИКА И. ВИНЯ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Настоящая статья представляет собой часть обширного исследования, посвященного творчеству И. Виня. В данной работе в центре внимания находится «космическая» сторона элегического, сумеречного видения поэта. Будучи близким под знаком «сетования смирения и всемирного упадка» к Георгу Траклу, И. Виня занимает в румынской лирике, в элегии космического плача среднее место между Эминеску и Баковия. От плача генезиса Вселенной, личного мифа Эминеску, спускаемся (и путем сужения сферы космичности) к плачу жизни в стихотворениях Виня, чтобы подойти к беспокойной сущности индивида

у Баковия. Элегический поэт, «плачей» и «густных пейзажей», Виня не может избавиться от печали, как бы ни хотело этого его художественное мышление. Оно может только смягчить и скрывать ее. С этой точки зрения может быть и к Виня подходит то, что писал Эудженио Д'Ор о Сезанне: «Вместо того, чтобы сделать из пейзажа душевное состояние, Сезанн делает из душевного состояния пейзаж».

Фантастическое у Виня, инфраструктура его видения ближе к экспрессионизму, чем к романтизму. Слияние двух планов, реального и фантастического, побуждаемое черным солнцем меланхолии, имеет место под символом старой мельницы (с намеками на абсурдные элементы, которые «мелют» жизнь). Под лучами этого солнца все цвета «ржавеют», выражая агонизирующий процесс разложения и медленного, но неизбежного старения. Такие стихотворения являются экспрессионистскими благодаря трагической полутени — продлению за пределы «реального», как сигнал основных непроницаемых сущностей. Современность поэзии Виня состоит в конгруэнции смыслов и намеков. «Трансцендентность» образов относится к другому миру, к миру сущностей.

DER EXPRESSIONISTISCHE NIEDERGANG UND DER LYRIC VON ION VINEA (INHALTSANGABE)

Die vorliegende Arbeit ist ein Teil einer umfangreicheren Untersuchung (Doktorarbeit), die der Autor am Werk Ion Vineas unternommen hat. Das Schwergewicht liegt in dieser Arbeit auf dem kosmischen Aspekt der elegischen, dusteren Vision des Dichters Ion Vinea. Ähnlich einem Georg Trakl unter dem Gesichtspunkt eines „lamento der Resignation und des allgemeinen Niedergangs“ nimmt der Dichter der „Stunde der Bronnen“ in der rumänischen Lyrik, in der Elegie der kosmischen Klage zwischen Eminescu und Bacovia eine Mittelstellung ein. Von der Klage der Genesis des Alls, dem spezifischen Mythos Eminescus, gelangen wir (durch die Verengung des Gesichtskreises) zur Klage des Lebens in den Gedichten Vineas, und dann in den Kern der Angste des Individuums bei Bacovia. Als elegischer Dichter durch Berufung, als Dichter der „Klage“ und der „traurigen Landschaft“ gelingt es Vinea nicht über seine grundsätzliche Traurigkeit hinauszukommen, wie wohl es seine künstlerische Intelligenz auch wollte. Diese konnte sie in der Reihe der Stimmungsbilder nur dämpfen und verheimlichen. So ist vielleicht auch für Ion Vinea gulting, was Eugenio d'Ors über Cézanne schrieb: „Statt aus dem Bild einen Gemutszustand macht Cézanne aus der Seele einen Zustand der Landschaft. Ähnlich einem Gérard de Nerval ist auch Ion Vinea ein ténébreux wie gesagt, es fehlt ihm aber das Chimärische. Mit anderen Worten nähert sich sein Trügerisches, die Infrastruktur seiner Sicht mehr dem Expressionismus als der Romantik.

Das Ineinandergreifen der zwei Ebenen, des Realen und des Fantastischen, geschieht unter dem Symbol der veralteten Muhle z.B. (mit Suggestion der absurden Elemente, die das Leben „rezmurben“), die von der schwarzen Sonne der Melancholie von der Art eines Nerval angetrieben ist. In den Strahlen eines solchen Lichtes erfahren alle Farben eine gewisse Trübung, wobei der verfallende Prozess, das Auseinandergehen und das allmähliche, unvermeidliche Altern gedeutet sind. Solche Gedichte sind expressionistische durch den tragischen Halbschatten — eine Verlängerung jenseits des „Realen“, als ein Signal der undurchdringlichen, vorrangigen Wesenheit. Die Modernität der Dichtung Vineas besteht in der Kongruenz des Sinns und der Suggestion. Die „Transzendenz“ der Bilder zielt nach der „jenseitigen Welt“ des Vorrangigen, des Wesentlichen.

DIALECTICA DEVENIRII PERSONAJELOR ÎN ROMANUL LUI MARCEL PROUST : „ÎN CĂUTAREA TIMPULUI PIERDUT“

DE

TRAIAN LIVIU BIRĂESCU

Proust substituie, în roman, concepția statică, fixistă, asupra personajului, cu o perspectivă dinamică. Este adevărat că, în această direcție, în nu mică măsură, „revoluția proustiană” a fost pregătită de evoluția însăși a artei romanului. Romantismul, prin mutațiunile bruște și spectaculare pe care le impune personajului, realismul, prin sublinierea interacțiunii care există între personaj și mediu, au contribuit, într-o măsură evidentă, la modificarea concepției clasice despre personaj; personajul avea deci posibilitatea de a se schimba, de a deveni, de a nu mai fi imuabil, egal cu sine însuși, așa cum apărea în operele clasicismului. Dacă premisele transformării personajului erau implicate în evoluția artei romanului, contribuția lui Proust este totuși, în acest domeniu hotărâtoare. Concepția proustiană despre conștiința rememorantă (memoria involuntară), funcționează cu un principiu compozițional; rezultatele perspectivei proustiene asupra modificării continue a personajului, prin mijlocirea amintirii, vor fi pe cât de inedite, pe atât de determinante în câștigarea unei noi concepții asupra personajului de roman.

Ceea ce, pînă la Proust, se concepea a fi linia de forță a personajului, se coagula în jurul cîtorva recomandări, mai degrabă decît principii; ele fuseseră statuate încă în Antichitate în *Poetica* lui Aristotel. Nu era vorba, bineînțeles, de personajul de roman, ci de caracter adică de personajul din piesa de teatru. Aristotel solicita caracterelor o atitudine aleasă, potrivirea, asemănarea și, în sfîrșit, statornicia. „Chiar dacă obiectul imitației ar fi să fie nestatornic — preciza stagiritul — și să înfățișeze acest soi de fire, încă trebuie înfățișat statornic în nestatornicia sa”¹). Aristotel deși face o deosebire clară — în ceea ce privește imitația — între creațiile genului epic și acelea ale genului dramatic, nu merge atît de departe încît să deducă, din această distincție, deosebiri structurale între personajul epic și personajul dramatic.

Mult mai tîrziu, în epoca romantismului, cînd romanul începe să-și solicite propria sa structură, deosebită de aceea a piesei de teatru, romanul începe să

¹ Aristotel: *Poetica*, 1554 a, 20—25.

afirme o tendință de autonomie, în ceea ce privește personajul de roman față de tipologia eroului personaj dramatic. La Walter Scott, de pildă, predomină încă elementul dramatic; pe încetul însă începe să-și afirme particularitățile structura epică a personajului în roman. Să observăm că, în teatru, postulatele estetice romantice au impus unele modificări ale personajelor. Aceste modificări priveau însă, mai degrabă, comportamentul, decît structura intimă a personajului. *Ruy Blas*, fie că e valet sau grande de Spania rămîne, în esență, caracterologic vorbind, același. Nu la fel stau lucrurile cu Jean Valjean, protagonistul romanului lui Victor Hugo *Mizerabilii*. Aici se modifică însăși structura caracterologică a personajului, personaj care devine, peste noapte, printr-o mutațiune miraculoasă, dintr-un ocnaș cu toate tarele unui astfel de tip de deklasat, un filantrop.

Să observăm că această modificare, care ține, mai degrabă, de domeniul miracolului, este prea puțin afectată de timp; ea nu se datorează scurgerii timpului, ci unei intervenții, a unui șoc emoțional care conduce la o modificare radicală și, în fond, puțin motivată a structurii caracterologice a personajului.

O breșă mai adîncită, în concepția tradițională despre imutabilitatea și egalitatea, cu sine însuși, a personajului o întîlnim la Balzac. Balzac are ambiția de a fi un secretar ²⁾, un istoric ³⁾ al epocii sale. El judecă totul de la înălțimea pe care acest rol îl impune. Într-o astfel de perspectivă vastă factorul istoric trebuie să intervină și în perspectiva pe care Balzac o adoptă în legătură cu personajele. Ideea de a încerca să facă o „istorie” a epocii sale l-a condus pe Balzac la o inovație în romanele sale, inovație care se va dovedi cum nu se poate mai fecundă.

În ce constă esența acestei inovații? În aparență într-o idee foarte simplă. Personajele lui Balzac trec dintr-un roman într-altul. Personajul apare în mai multe situații, din mai multe romane; el e surprins astfel într-o perioadă de timp mult mai mare, decît aceea dintr-un singur roman. Cum între romane nu există altă legătură decît ideile călăuzitoare ale întregii *Comedii umane* evoluția personajului se prezintă ca o succesiune de plinuri (perioadele în care ne întîlnim, în roman, cu un personaj) și goluri (perioadele care s-au scurs, în viața personajului, pînă ce va apare într-un nou roman). E ușor de observat, în această manieră de a prezenta personajele, o anticipare a compoziției personajului din romanul lui Proust.

Inovația balzaciană, adineauri amintită, nu a fost înțeleasă de Sainte-Beuve, Proust în schimb, a întîmpinat-o cu entuziasm. „Admirabila invenție a lui Balzac de a-și păstra aceleași personaje în toate romanele sale” ⁴⁾ „E o idee genială pe care Sainte-Beuve a nesocotit-o” ⁵⁾ arată Proust în *Contre Sainte-Beuve*, acel breviar incipient al propriei sale estetici a romanului.

²⁾ Philippe van Tieghem: *Les grandes doctrines littéraires en France*, P.U.F., 1965, p. 218.

³⁾ *Idem, ibidem.*

⁴⁾ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 258.

⁵⁾ *Idem, ibidem.*

Dar felul în care concepe personajul Proust depășește, evident, simpla problemă a compoziției, a tehnicii literare. La Balzac trecerea personajelor dintr-un roman în altul, compoziția prin succesiunea de plinuri și de goluri era determinată de concepția generală, de ideea de panoramă vastă pe care o presupune *Comedia umană*. Proust menține ideea compozițională amintită. Explicația pe care o câștigă însă această manieră compozițională la Proust e cu totul de altă natură. La Balzac personajul era privit în ansamblul, în angrenajul istoric pe care vrea ca să ni-l prezinte *Comedia umană*. Construcția personajului e deci consecința unui sistem de gândire. În acest sistem de gândire devenirea istorică, care ar fi putut să justifice modificarea personajului, ocupă însă un loc lipsit de importanță. Balzac își construiește personajul cu ajutorul teoriilor fiziognomiei lui Gall și Lavater, combinate cu teoriile lui Cuvier și ale lui Geoffroy de Sainte-Hilaire și chiar ale ideilor teozofului suedez Swedenborg. Pondere a acestor principii este remarcabilă în compoziția personajelor. La Stendhal senzualismul, ideologii sec. al XVIII-lea. Cabanis, sînt pilaștrii pe care se înalță concepția sa despre personaj. La Zola personajul se edifică în funcție de concepția deterministă a lui Taine și teoriile despre ereditate⁶.

Altminteri își construiește personajul Proust. Și aici am putea semna prezența unor concepții de natură teoretică, concepții care își lasă amprenta în maniera compozițională, de care se servește Proust pentru a-și plămui personajele. Mult mai puțin bergsoniană, decît s-a crezut, concepția lui Proust privind memoria involuntară, explică metamorfoza personajului. Prezentarea discontinuă a personajului este motivată de împrejurarea că personajul este proiectat în funcție de fluxul veșnic schimbător al timpului. În funcție de timp se împlinște ca, adesea, personajele lui Proust să ne apară contradictorii, evidențiind modificările structurale care apar, de-a lungul anilor, în conștiința eroilor.

O astfel de manieră de a-și prezenta eroii, ca eroi contradictorii, o întîlnisem, în istoria romanului european, înaintea lui Proust, la Dostoievski. La romancierul rus timpul era însă departe de a avea rolul important pe care îl găsim în devenirea personajelor proustiene. În contrast cu larga risipire din eposul proustian arta narativă a lui Dostoievski se caracterizează dimpotrivă „prin concentrarea dramei narative în timp și în spațiu”⁷. Să observăm apoi și maniera inedită la care apelează Proust, pentru a evidenția încă o asemănare între arta plămuirii personajelor la Proust și aceeași artă la marele romancier rus. Într-o convorbire pe care o are cu Albertina, nedumerită de o afirmație a povestitorului, care sublinia „latura dostoiievskiană a doamnei de Sevigné”, Marcel arată că: „doamna de Sevigné, ca Elstir, ca Dostoievski, în loc să prezinte lucrurile în ordine logică, adică începînd cu cauzele, ne arată mai întîi efectul, iluzia care ne frapază. Astfel își prezintă și Dostoievski personajele”⁸. Dar, cititorul poate observa imediat, că această tehnică de a înfățișa personajele prin ceea ce au ele frapant și insolit, e o tehnică pe care, adesea, o va întrebuința,

⁶ Pierre Curnier, *Pages comentées d'auteurs contemporaines*, Lib. Larousse, 1965, p.121.

⁷ Ortega y Gasset, *Confruntare cu Proust în Secolul 20*, nr. 4, 1969, p. 100.

⁸ Marcel Proust, *La Prisonnière*, II, p. 239—240.

în romanul său, Proust. Cît privește personajele lui Dostoievski ceea ce îi atrage atenția lui Proust este împrejurarea că „lumea pe care a pictat-o Dostoievski are cu adevărat înfățișarea de a fi fost creată de dînsul. Toți acești bufoni care revin fără încetare acești Lebedevi, Karamazovi, Ivolghini, Segrevi, acest cortegiu de necrezul, e o umanitate mai fantastică, decît aceea care mișună în *Paza de noapte* a lui Rembrandt”⁹. Personaje bufone, cuvîntul e departe de a avea la Proust un sens peiorativ. Personajele sale, cum vom vedea, vor acuza, cu osebire Charlus, grotescul. Aici, ca și în atîtea alte direcții, paralele între galeria personajelor dostoievskene și acelea ale lui Proust e posibilă.

Dostoievski pregătește calea lui Proust și prin critica vehementă pe care o face psihologiei mecaniciste¹⁰ ca și prin caracterul inconștient și tulbure pe care îl întîlnim la personajele sale¹¹; le sînt comune, în sfîrșit celor doi romancieri, cum subliniază Ortega y Gasset, modalitățile în care însciau personajele într-un tempo lent, încetineală care, la Proust „ajunge la extrem și se transformă într-o serie de planuri statice fără nici-o mișcare și fără tensiune”¹². Ea impune o concepție despre personaj, personaj care, la Proust, datorită scurgerii lente a timpului apare „au ralenti”, sau pentru a recurge la o imagine scumpă lui Proust, ca și cum ar fi privit cu ajutorul unui telescop.

Dostoievski pregătește și viziunea pluralistă a personajului proustian, prin prospectările pe care le face în straturile subconștientului. Psihologia abisală, la care recurge, în mod curent, Dostoievski atunci cînd își caracterizează personajele, rupe tradiționala unitate a persoanei, a eului; eul apare ca stratificat în adîncime, inconștientul impunînd adesea unele acțiuni ale personajelor doar aparent nemotivate, dar aflîndu-și explicația în adîncimile eului. Eul eroilor lui Dostoievski își pierde unitatea pe care o conservase la personajele întîlnite în romanele de pînă atunci; el apare ca un eu dezagregat și anarhic.

Aceeași dezagregare și multiplicitate a eului o întîlnim și la personajele lui Proust. „Așa după cum există o geometrie în spațiu, există o psihologie în timp”, afirmă Proust, iar periplusul transformării personajelor sale e o demonstrație riguroasă a acestui postulat. Ceea ce încearcă să redea, în romanul său, Proust, e senzația timpului care trece, timp a cărui trecere își lasă amprenta asupra devenirii personajului. Cititorul atent poate astfel ușor observa că marea scenă finală care încheie, la sfîrșitul romanului, în *Timpul regăsit*, periplusul proustian, e de fapt pregătită încă din primele pagini ale romanului. Fiecare personaj este prezentat în roman, într-o denivelare continuă. Personajele apar astfel „ca într-un imbrogllo de oglinzi în care realitatea obiectivă se pierde”¹³. Ideea unui timp care acționează ca o forță dizolvantă îl conduce pe Proust, cu necesitate, la ideea disocierii personalității personajului; personajul apare în roman în ipostaze multiple, ipostaze care evidențiază pluralitatea de stadii

⁹ *Idem, ibidem*, p. 241.

¹⁰ M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Ed. Univers, p. 86.

¹¹ Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 101.

¹² *Idem, ibidem*, p. 103.

¹³ Henri Clouard, *Histoire de la littérature française du symbolisme a nos jours*. Albin Michel, 1947, vol. II, p. 103.

ale eului. Aici, ca și în atâtea alte direcții, concepția lui Proust se opune aceleia cu care a fost mai mult asemuită, a filozofului Bergson.

Pentru Bergson conștiința internă, eul „e o succesiune de stări în care fiecare anunță ceea ce urmează și conține ceea ce precede”¹⁴, o continuitate a curgerii care nu e comparabilă cu nimic din ceea ce se scurge. Pentru Bergson ca și pentru Kant sau Schopenhauer¹⁵, eul este unitar și indestructibil.

Alta este perspectiva pe care o are, asupra eului, Marcel Proust. Manifestările eului sînt în funcție de timp, eul este supus evoluției, transformării, este, mai ales, susceptibil de o modelare în funcție de pasiunile care îl însuflețesc. Eul apare astfel ca o suită discontinuă de stări sufletești care se succed și se înlocuiesc din clipa în clipă¹⁶. Uneori aceste mutațiuni transformă personajul într-un om cu totul altul decît era el înainte. De cele mai multe ori personajul nu își dă seama de schimbările survenite deoarece aceste schimbări se petrec în straturile adînci ale inconștientului. Aici se acumulează, în mod permanent, senzații și impresii, gânduri și sentimente, o încărcătură afectivă și intelectuală care modifică stările noastre sufletești și care face din personaj un alt om decît cel care fusese odinioară.

Personajul ni se înfățișează într-o nouă ipostază; el apare ca într-un joc de oglinzi, care îl prezintă, de fiecare dată, dintr-un alt punct de vedere. Ceea ce îl interesează pe Proust, în viața unui personaj, e devenirea lui. Am putea compara această viziune proustiană, cu o perspectivă heracleitică asupra personajului. Personajul e văzut ca o aproximativă însumare a unei pluralități de euri, o succesiune de ipostaze, ipostaze din care romanul nu cuprinde decît cîteva, lăsîndu-ne să bănuim ce s-a întîmplat, între o apariție în roman și altă apariție, cu personajul.

Cuprinderea personajului în timp, în curgerea continuă a timpului, impune o tehnică specială a prezentării personajului. Proust — procedeul fusese anticipat de Flaubert în *Educația sentimentală* — ne arată personajul în fluxul temporalității. Descripția unui personaj e redusă „la momentul precis în care personajul apare, epurînd senzația inițială de toate elementele de care ar fi tentat de a le adăoga un autor cunoscînd trecutul și destinul eroilor”¹⁷. Așa se face că personajul nu este prezentat, ci mai degrabă e arătat. „Ne apare nouă, cititorilor, așa cum îi apăruse povestitorului în momentul întîlnirii lor: în realitatea intactă și indiscutabilă a ceva ce nu este cunoscut, ci într-adevăr, doar văzut”¹⁸.

Ori, cum un personaj poate fi văzut de fiecare dată altfel, personajele lui Proust sînt într-o evoluție veșnică. Ele nedumeresc și ca și personajele lui Dostoievski, sînt pline de noutate și neprevăzut. Proust a explicat el însuși această evoluție ciudată, pluriformă, proteică, a personajelor sale. „Personajele

¹⁴ Henri Bergson, *Introduction à la métaphysique* în *La Pensée et Le Mouvant*, Alcan, p. 207.

¹⁵ *Idem, ibidem*.

¹⁶ Jacques Zéphir, *La personnalité humaine dans 1, oeuvre de Marcel Proust*, Editions Meinard, Lettres modernes p. 116.

¹⁷ Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*, p. 41.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 42.

mele fac în partea a doua a romanului exact contrariul a ceea ce făcuseră în cea dintâi și la ceea ce ne putusem aștepta de la ele”¹⁹.

Nimic mai greșit însă de a afirma că, în construcția personajului proustian, pe care îl surprindem într-o evoluție discontinuă și contradictorie, s-ar fi instaurat domnia bunului plac și a arbitrariului. Thibaudet a subliniat, odată, clasicismul lui Proust, clasicism care apare, pe căi ocolite, în construcția personajului, chiar și acolo unde ne-am așteptat mai puțin, adică în fluxul însuși al temporalității. În pofida devenirii personajului există totuși un principiu unic de care se ține seama în edificarea unui personaj. Acest principiu unic, în jurul căruia se strâng, ca într-un mănunchi, datele caracterologice ale personajului, e monomania unei pasiuni, o pasiune, de cele mai multe ori, ieșită din granițele normalității, neîngăduită și prohibită. S-ar putea încerca, în această direcție, o paralelă între tehnica construcției personajului la Proust și Balzac. Deosebirile sînt totuși notabile. Căci în timp ce Balzac ne prezintă, de la început, caracteristica de căpetenie a personajului, „la *calité maîtresse*” pentru a ne exprima în limbajul lui Taine, Proust nu ne revelează esența damnată a majorității personajelor sale, decît treptat, pe măsură ce înaintăm în lectura romanului. De aici aspectele de umbră, de neprevăzut și necunoscut care se instaurează, în pofida trăsăturii unice a caracterului — supunerea în fața pasiunii — în personajele lui Proust. „Toate personajele lui Proust — remarcă Leon Pierre Quint — sînt astfel pictate aidoma marilor fresce incomplete, aidoma statuilor lui Rodin, care lasă un loc misterului”²⁰. Am putea spune, la rîndul nostru, că mai degrabă, aceste personaje, construite pictural, **printr-un joc de umbre și lumini**, mai cu seamă de umbre, ne duc cu gîndul la tablourile lui Carravaggio sau Rembrandt. Ceea ce este neprevăzut, în evoluția acestor personaje, nu este alunecarea lor fatală pe pînă vîntului pasiunii, ci felul în care această atitudine va apare și momentul cînd ea se va trăda în roman. Descripția personajelor se aliniază și ea, pe lîngă logica inoxidabilă, de fier, a pasiunii, capriciilor memoriei involuntare.

Personajele sînt cuprinse astfel într-o vastă suită compozițională de plinuri și de goluri, într-o pînză epică care se întinde pe o perioadă de mai bine de 50 de ani (1870—1919) dacă ne gîndim că ea este anticipată de episodul din roman *O dragoste a lui Swann*, episod ale cărui începuturi sînt fixate înainte de nașterea povestitorului. Personajele nu apar, tot timpul, în roman; ele sînt readuse, ca sub comanda unei baghete magice, de memoria involuntară. Memoria involuntară recrează, de fiecare dată personajul, astfel că acesta este zămislit prin mijlocirea viziunii interne a autorului²¹. O serie de schițe intermitente îl ajută, în cele din urmă, pe cititor, ca să reconstituie, în timp, o suită de imagini ale personajului.

Între personajele proustiene autorul a zăbovit, cu osebire, asupra lui Swann și Charlus. Nu ne interesează, acum, motivele care au determinat această stă-

¹⁹ Apud, Leon Pierre Quint, *Proust*, p. 157.

²⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 160.

²¹ Emeric Fiser, *L'esthétique de Marcel Proust*, p. 62.

ruință. Lăsăm, în afara discuției, și problema în ce măsură cele două personaje sînt sau nu, un soi de alterego al autorului. Ceea ce ne interesează este perspectiva discontinuă și modificată de timp, perspectivă care cuprinde, în roman, personajele.

Charles Daudet a stabilit într-un minuțios *Repertoriu al personajelor din „În căutarea timpului pierdut”*²² periplul fiecăruia din numeroasele personaje ale romanului. Swann apare pentru prima dată în primul volum al romanului. Proust folosește, în prezentarea personajului, o tehnică a suscitării emoției, împrumutată din dramaturgie, tehnică pe care o va întrebuița în repetate rînduri. E vorba, așume, de stîrnirea interesului față de personaj, încă înainte ca acesta să apară în scenă. Această stîrnire a interesului se face prin amintirea personajului în convorbirile altor personaje. În copilărie povestitorul aude, pentru prima dată, vorbindu-se despre Swann, amănuntele care se amintesc despre personaj, stîrnindu-i curiozitatea. Swann devine apoi, în *O dragoste a lui Swann*, — personaj principal; îl regăsim, căsătorit cu Odette, în *La umbra fetelor în floare*. Personajul re apare cu intermitențe, în *Sodoma și Gomora* pentru ca, în *Prizonierat*, povestitorul, să afle incidental despre moartea lui Swann. În *Timpul regăsit* amintirea lui Swann e evocată de cei ce l-au cunoscut, în diferelele epoci ale vieții sale²³.

Iată, fără îndoială, o manieră singulară de a prezenta un personaj de roman. E ușor de observat că, în mod voit, Proust lasă, în afara descripției personajului, tocmai două din momentele cele mai importante din viața acestora: căsătoria și moartea. Căsătoria, ea însăși, apare ca un paradox. După ce ne este descrisă marea dragoste a lui Swann pentru Odette, este evocat declinul acestei dragoste. Episodul *O dragoste a lui Swann* se încheie cu aceste cuvinte memorabile ale personajului: „și cînd te gîndești că mi-am irosit anii, că am voit să mor, că dragostea mea cea mai mare a fost pentru o femeie care nu-mi plăcea, care nu era genul meu”²⁴. Nu e vorba de o declarație ipocrită. Într-adevăr cînd Swann re apare, în ipostaza de soț al Odettei, este evident că marea dragoste între ei s-a consumat de mult. Autorul nu se ostenește însă să ne explice totuși ce l-a determinat pe Swann să se căsătorească cu o femeie pe care o iubise pătimaș, dar care, apoi, nu-i mai spunea nimic. Personajul nu e cuprins într-o armătură logică care să-i motiveze toate acțiunile și gîndurile. El e prezentat, cum am amintit, într-o tehnică compozițională de succesiune de plinuri și goluri. S-ar stabili astfel mai multe ipostaze ale lui Swann²⁵. Swann e prezentat întii, în epoca sa de glorie, în cartierul Saint-Germain, unde beneficiază de o strălucită carieră mondenă. A doua ipostază, ni-l înfățișează mulți ani mai tîrziu, căsătorit cu Odette. Personajul s-a schimbat. Ce s-a întîmplat între timp? Cum a fost posibil acest mariaj? Proust nu ne spune. Aici apare golul în compoziția personajului. Un gol care lasă în seama imaginației noastre

²² Charles Daudet, *Reportire des personnages de 'A la recherche du Temps perdu'*, Gallimard, 1927.

²³ Charles Daudet, *op. cit.*, p. 155—158.

²⁴ *Swann*; II p. 235.

²⁵ Leon Pierre Quint, *op. cit.*, p. 159.

să bănuim cauzele, oricum neobișnuite, care au determinat matrimoniul. Ne-o închipuim pe Odetta, revenind spășită la Swann, făcându-i curte acestui om de lume care simte că îmbătrânește, căruia începe să-i fie teamă de singurătate. Swann e cuprins de teama de singurătate, devine slab, nu e în stare să reziste la solicitările unei femei pe care, de altminteri, nu o mai iubea. A doua ipostază îl prezintă pe Swann căsătorit. Personajul a renunțat la strălucita viață mondenă pe care o dusesse. Își crează noi relații sociale, incomparabil mai umile decât cele precedente. Apoi, din nou, personajul intră în umbră. A treia ipostază. După câțiva ani. Swann e bătrîn, muribund. Într-o seară, el anunță ducelui și ducesei de Guermantes, că e pe cale să moară. Zoriți, sînt invitați la o recepție, aceștia deși îi sînt prieteni, de ani îndelungați, abia îi dau ascultare. Swann rămîne singur, în noapte, în întîmpinarea morții sale apropiate. S-a căsătorit în culise, va muri în culise.²⁶

Prima observație care se poate face, în legătură cu acest timp de compoziție temporală a personajului este, cum văzurăm, prezentarea sa într-o suită de plinuri și de goluri.

Fiecare nouă ipostază a personajului ni-l prezintă astfel schimbat, iar transformarea, modificarea, se produce tocmai în perioada în care personajul nu ne este înfățișat în roman.

Baronul de Charlus e al doilea personaj asupra căruia poposește, pe îndelete, descripția lui Proust²⁷. Pentru prima dată ni se amintește de Charlus în *O dragoste a lui Swann*. Charlus trece drept amantul Odettei. Povestitorul îl va cunoaște în *La umbra fetelor în floare*. Tehnica disimulării este la baron perfectă, nimic nu lasă să i se bănuiască viciul. La o scrutare mai atentă observăm totuși, că portretul conține, în stare incipientă, câteva trăsături, care îngroșate ne vor evidenția tipul invertitului sexual. Așa e de pildă aparentul său dispreț față de tineri. „El avea față de bărbați și, cu deosebire, față de tineri o ură a cărei violență o amintea pe aceea a unor anumiți misoghini față de femei²⁸. Apoi portretul invertitului începe să se contureze din ce în ce mai apăsător. Disimularea a devenit, de-a lungul anilor, la baronul de Charlus, a doua natură. Pe lângă această trăsătură psihologică, portretul zăbovește asupra unor aspecte fizice care, de asemenea, îl trădează pe invertit. Vocea, asemănătoare cu o voce de contralto „care nu și-a cultivat în deajuns registrul de mijloc și al cărui cînt se aseamănă cu un duo al unui bărbat tînăr cu o femeie tînără²⁹”. Bănuiala e accentuată, în cele din urmă, în *tărîmul Guermanților*, de plecarea precipitată de la o serată în tovărășia unui vizitii; în sfîrșit patima funestă e descoperită de povestitor în *Sodoma și Gomora*³⁰.

În această parte a romanului, Charlus e personaj principal. Evoluția, metamorfozele și disimulările sale sînt urmărite de povestitor, cu pasiunea

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 160.

²⁷ Charles D a u d e t, *op. cit.*, p. 61—70.

²⁸ A l' o m b e r d e s j e u n e s f i l l e s e n f l e u r s, I, p. 222.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 265.

³⁰ *Sodome et Gomorrhe*, I, p. 256—266.

rece și înverșunarea cu care sînt relateate, etapă cu etapă, progresele unei maladii, un caz clinic. Aici discontinuitatea e mai puțin accentuată decît în cazul lui Swann. Personaj de prim plan în *Sodoma și Gomora*, Charlus se menține între protagoniști în *Prizoniera*, suferind o estompă mai marcată în *Disparația Albertinei*. Intrat în penumbră personajul reapare la sfîrșitul romanului în *Timpul regăsit*. Aici, în cele din urmă, Charlus, decrepit, apare într-un cărucior de paralytic veghiat de credinciosul Jupien. Descripția crizei mentale a personajului pune capăt multiplelor ipostaze în care a apărut Charlus.

Ca și Swann, Charlus are, în economia romanului, roluri multiple. În perspectiva care aici ne interesează el este unul din cele mai pilduitoare exemple ale metamorfozei continue a personajului. Întîi, prin aspectul exterior care e cu totul altul la prima și la ultima întîlnire. Dar, se va spune, e un lucru firesc, căci trecerea anilor lasă asupra oricui o pecete de neșters. Aici însă îmbătrînirea este coroborată cu amprenta viciului care, aidoma portretului lui Dorian Gray, eroul lui Oscar Wilde, se manifestă din ce în ce mai evident, mai pregnant. „Avui senzația că sînt privit de cineva care nu era departe de mine. Întorsei capul și văzui un om în jurul vîrstei de patruzeci de ani, înalt și destul de gras, cu mustăți foarte negre și care, în timp ce își lovea nervos cu o joardă pantalonii, mă fixa cu ochi dilatați de atenție. . . Mă privi cu o ultimă ochiadă, în același timp îndrăzneată și prudentă, rapidă și adîncă, ca o ultimă salvă ce se trage, înainte de a fugi și, după ce, se uită în jurul său, luă dintr-odată un aer distrat și distant. . .³¹ „Un om cu ochii ficși, cu mijlocul îngîrbovit, stătea, mai de grabă înfundat decît așezat în fundul trăsucii și făcea, pentru a se ține drept, eforturile pe care le-ar fi făcut un copil, căruia i s-a spus să fie cuminte. Dar pălăria sa de paie, lăsa să i se vadă o claie de păr, în întregime albă și o barbă albă ca aceea pe care o făcea zăpada statuilor din grădinile publice îi curgea sub bărbie”³². Deosebirea între cele două portrete exterioare ale personajului e completată apoi prin cîteva notații care surprind metamorfoza psihicului personajului, a prăbușirii trufiei, a mîndriei exacerbate de odioară.

Proust va reveni, în a doua parte a *Timpului regăsit*, de nenumărate ori asupra acestei tehnici de surprindere a transformărilor pe care le-a suferit personajul. Pentru a scoate în evidență modificările pe care le-a suferit personajul Proust începe prin a nota schimbarea fizică. Marea scenă a concentrării personajelor, în *Dimineața la Guermantes* din *Timpul regăsit* seamănă, astfel, cu un muzeu al păpușilor de ceară, un panopticum. Modificările pe care timpul le aduce fizionomiei personajelor sînt atît de profunde încît povestitorul nu mai e în stare să își recunoască una din iubirile de odioară: „O doamnă grasă îmi spuse „bună ziua”. . . O auzi pe doamna grasă spunîndu-mi, o secundă mai tîrziu : Mă luați drept mama, într-adevăr încep să-i seamăn mult! Și o recunoscui pe Gilberta”³³. Exemplele, în această direcție, s-ar putea înmulți. Ceea ce este esențial e sublinierea tehnicii portretului, în timp, a personajului, portret pe

³¹ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 208—209

³³ *Temps retrouvé*, I 266—227

care îl inițiază Proust. „Oamenii — adică așa cum ne apar nouă — nu au în memoria noastră uniformitatea unui tablou. Ei evoluează după bunul plac al uitării”.³⁴

Tipologia, în timp, a personajelor, nu este țărnută doar la o suită de portrete. Iată, de pildă, cariera fantastică a cocotei de lux Odette de Cr  cy. Doamna în roz,   ntre  nuta unchiului Adolf, amanta   i apoi soția lui Swann, devine, în cele din urmă, contesă de Forche Ville. E, în incredibila carieră a Odetei, o ironie a sor  ii. Dar, în acela  i timp, dovada zădărniciei relațiilor mondene. Fosta so  ie a lui Swann, pe care acesta a încercat, zadarnic, să o introduce   în „lumea bună” devine, în cele din urmă, amfitrioana unuia din cele mai „high life” saloane din Paris. Astfel, din frescă în frescă, o regăsim pe Odetta marc  nd încă un punct în lupta ei pentru ascensiunea socială. Ea re  inoie  te de fiecare dată, surpriza noastră, oblig  ndu-ne să încercăm să refacem etapele transformării personajului.³⁵

Există totu  i c  teva excep  ii în procesul de metamorfoză continuă, ascendentă, a personajelor. Exemplul cel mai notabil este Albertina. La început personajul se angajează pe o traiectorie comună tuturor personajelor proustiene. Dar procesul de metamorfoză, de reapari  ie, în timp, a personajului, în noi   i noi ipostaze, e curmat brusc de moartea Albertinei. „Timpul — scrie Proust — care schimbă fiin  ele, nu ne modifică însă imaginea pe care am păstrat-o în legătură cu ele”.³⁶ împrejurarea e dovedită tocmai de imaginea, în memorie, a Albertinei. Personajul proustian fiind o construcție a memoriei, Albertina nu moare propriu zis, odată cu moartea ei psihică. Ea supravie  uie  te în memoria scriitorului, p  n   ce uitarea   i va aduce, în cele din urmă, adevărata sa moarte.

Moartea Albertinei elimină posibilitatea unei confruntări între punctul terminus, acela al evoluției, p  n   în prezent, a personajului,   i imaginea Albertinei astfel cum a rămas în memoria povestitorului.   ntre aceste două imagini,   ndeob  te, se accentua un hiatus. Moartea Albertinei elimină posibilitatea unei discrepante. Ea evidențiază, în schimb, împrejurarea că memoria construiește, la Proust, datele esențiale ale personajului. „Ea trăia în mine.   mi dădeam seama că acea dragoste prelungită pentru Albertina era ca o umbră unui sentiment pe care îl avusesem pentru d  nsa, reproduc  ndu-i diversele părți   i ascult  nd de aceleași legi ale realității sentimentelor pe care le reflecta d  ncolo de moarte”.³⁷ Personajul, deci, nu va pieri odată cu existența sa psihică, ci numai prin uitare. Uitarea, la început,   i va estompa amintirea, pentru ca, în cele din urmă, să o facă să dispară cu totul. „Albertina nu a fost pentru mine dec  t un mănunchi de g  nduri   i ea a supravie  uit mor  ii ei materiale at  t timp cât aceste g  nduri trăiau în mine; de îndată ce aceste g  nduri au murit, Albertina nu mai putea să   vie, cu corpul ei, pentru mine.”³⁸

Maniera singulară, prin mijlocirea căreia    i z  misle  te Proust personajele, împune o analiză mai detaliată. A afirma că aceste personaje trăiesc doar în

³⁴ *Idem, ibidem*, II, 122

³⁵ Leone Pierre Quint, *op. cit.*, p. 161

³⁶ *Temps retrouvé*, p. 178

³⁷ *Albetine disparue*, I, p. 185

³⁸ *Idem, ibidem*, II, p. 137

fluxul temporalității, înseamnă, evident, a formula doar un truism. Important este a observa cum își câștigă personajele existența specific precizată și delimitată în timp.

Oprimă etapă, pregătitoare pentru înscrierea personajului în fluxul temporalității, e descrierea sa indirectă, înainte ca personajul să apară în scenă. Despre Swann povestitorul, înainte de a-l cunoaște, îi aude pe părinții săi vorbind despre dînsul.³⁹ Gilberte îi dă primele informații despre Albertina⁴⁰, iar Bloch îi amintește de Bergotte⁴¹. Charlus îi este pomenit povestitorului de nepotul acestuia, Saint-Loup.⁴² Pregătirea intrării în scenă a personajului e urmată apoi de apariția efectivă a acestuia. Să observăm, întâi, că între prima perioadă și a doua se interpune, întotdeauna, o etapă în timp. Albertina, despre care Gilberte îi amintise povestitorului, încă în primul volum din *La ombra fetelor în floare*, nu apare, de fapt, decît în ultimul; și aici, cunoașterea personajului e treptată. Ea e văzută, întâi, de povestitor, într-un grup de tinere fete, pentru ca abia ceva mai târziu, în atelierul lui Elstir, să o cunoască personal. Acelaș procedeu al prezentării treptate e întrebuițat și cu Swann, Charlus sau alte personaje.

Concluzia care s-ar putea scoate în relief, pe marginea manierei lui Proust de a-și prezenta personajele, este aceea că scriitorul întrebuițează o tehnică care s-ar putea numi, în același timp, progresivă și prospectivă. Progresivă, pentru că personajul, cum văzurăm, e prezentat treptat; prospectivă, pentru că, cu fiecare apariție a personajului, ni se dau indicii a ceea ce am putea presimți că este adevărata esență a personajului. Dacă tehnica lui Joyce, monologul interior, a primit denumirea, în exegeza scriitorului irlandez, de un nou realism, atunci tendința realistă e, în nu mai mică măsură, acuzată, în adineaori amintita tehnică a prezentării personajelor, tehnică folosită de Proust. Căci a ne prezenta personajul în parcele, în funcție de timp, urmînd ca, cu timpul doar, să-i cunoaștem adevărata sa natură, e mai corespunzător realității decît descripția încremenită a personajului, personaj dat o dată pentru totdeauna.

Discontinuitatea prin mijlocirea căreia sînt prezentate, în roman, personajele evidențiază metamorfoza acestora. Proust transformă, pe nesimțite, evocarea în analiză, înfățișîndu-ne personajul cu totul altminteri decît fusese odinioară. În această tehnică de prezentare a personajului Gaëtan Picon a observat o trecere, în momentul apariției personajului, de la noțiunea pe care ne-o făcusem despre el, la o percepție, o imagine.⁴³ Vom adăuga că, în marea majoritate a cazurilor, contradicția între noțiunea noastră despre personaj și felul în care personajul ni se înfățișează, e evidentă. La această contradicție se adaugă apoi a doua, contradicția între diferitele imagini, ipostaze ale personajului, astfel cum apar aceste imagini ipostaze pe parcurs.

³⁹ Swann, I, p. 27—44

⁴⁰ *All'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p. 118

⁴¹ Swann, I, p. 133—134

⁴² *All'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p. 213—214

⁴³ Gaëtan Picon, *op. cit.* p. 43

Perspectiva, în funcție de timp, a personajului conduce astfel la o apariție a sa întotdeauna inedită. Ca și personajul lui Dostoievski, personajul lui Proust ne poate furniza surprize. Într-un fel l-am crezut și în alt fel ne apare; într-un fel l-am cunoscut ultima dată, altminteri se prezintă acum. La acest gen de contradicții se mai adaugă apoi încă una, subliniind astfel caracterul „sui-generis” al realismului lui Proust. Nu numai că se modifică, prin sugerarea timpului, personajul; se modifică, în măsură egală, opinia pe care povestitorul o avea despre unul sau altul din personajele sale.

Intervine astfel, în radiografia personajului proustian, o dublă contradicție. Pe de o parte, contradicția între imaginea personajului, așa cum o păstrează amintirea noastră și personaj, așa cum se prezintă el, în prezent; pe de altă parte, apare o contradicție între vechea opinie (nu imagine) pe care o avusese povestitorul despre personaj și noua opinie pe care acum este silit, de apariția în prezent, pentru povestitor insolită a personajului, să și-o modifice. Și, în sfârșit, ca pentru a spori incertitudinea cititorului în ceea ce privește datele cunoscute pe care le avea despre personaj, disocierea stărilor emotive ale personajului, este accentuată de o trăsătură în plus a relativismului psihologic proustian. Jacques Rivière era ispitit să-l apropie pe Proust, din acest punct de vedere, de Freud.⁴⁴ E vorba, anume, de o disociere a eului personajului. Rivière analizează reacțiile lui Swann atunci când aude sonata lui Vinteuil „imnul național” al dragostei sale cu Odette. Analiza stărilor de conștiință ale personajului, reacția sa de natură emotivă, accentuează complexitatea unei conștiințe dispusă pe mai multe etaje. La succesiunea eurilor, care alcătuiesc personalitatea personajului, se adaugă, acum, în plus, o diversificare a stărilor de conștiință a eului în prezent.⁴⁵ În astfel de momente Proust anticipă o tehnică a simultaneismului stărilor sufletești, tehnică care va fi reluată, ca un procedeu principal, în monologul interior folosit de James Joyce în *Ulyse*.

Diluția eului accentuează astfel, în măsură egală, cu succesiunea de euri care alcătuiesc o personalitate, citimea de transparență, de schiță, de eboșă, a personajului proustian.⁴⁶ Această tehnică nu înseamnă, nicidecum, că personajul ar înceta să mai existe. Dar contururile sale devin fluide, se pierd, iar metamorfoza pe care o suferă, în timp și din cauza timpului, împinge spre o descripție a sa impresionistă, sau, ceea ce Ortega y Gasset⁴⁷ denumea un „pointilism psihologic”. Proust însuși, pentru a sublinia această trăsătură specifică a personajelor sale, le compara cu un teatru de marionete. „Un teatru de marionete, scâldându-se în culoarea imaterială a anilor, de păpuși exteriorizând timpul, timpul care îndeobște nu e vizibil și care, pentru a deveni, caută corpuri și oriunde le întâlnește le acaparează pentru a proiecta asupra lor lanterna sa magică”.⁴⁸

⁴⁴ Apud Michel R a i m o n d, *La crise du roman du lendemain du Naturalism aux années vingt*, p. 435

⁴⁵ *Idem*, *ibidem*

⁴⁶ P i c o n, *op. cit.*, p. 62

⁴⁷ O r t e g a y G a s s e t, *Le-temps, la distance et la forme chez Marcel Proust*

⁴⁸ *Temps retrouve*, II, p. 88—89

La o privire mai atentă, aceiași ca în cazul formării ochiului și a sensibilității, pentru a aprecia pictura impresionistă, impresia de incertitudine dispare. E nevoie, deci, la lectură, de un perspectivism „sui-generis”. De aceea nu are dreptate, cred, Gaëtan Picon atunci când afirmă că aceste personaje nu sînt decît „mecanisme, tipuri, noțiuni”.⁴⁹ Personajele, în pofidia tentei de ireal, adineaori amintită, a veșnicei lor metamorfoze, au totuși o cotitate de stabilitate, trăsături prin care se sustrag efemerului. Să anticipăm, în această direcție, un principiu al esteticii proustiene, un principiu care, în enunțarea sa, e cum nu se poate mai clasic. Iată ce spune Proust : „Scriitorul nu își amintește decît de general, . . . căci el nu i-a ascultat pe ceilalți decît atunci cînd, oricît de nevolnic sau de nebun ar fi fost, repetînd ca papagalii, ceea ce spuneau oamenii cu un caracter asemănător, ei se făceau chiar prin aceasta, păsări profetice, purtătorii de cuvînt ai unei legi psihologice”.⁵⁰

Cum se împacă însă veșnica metamorfoză a personajelor, schimbarea lor în funcție de timp, și generalul, esența atemporală pe care Proust o caută la personaje, dincolo de metamorfoza lor exterioară? Un început de răspuns care s-ar putea da acestei întrebări ar fi acela că, în pofidia tehnicii impresioniste în construcția personajelor, esența lor lăuntrică, suportă, prea bine, comparația cu compoziția personajului clasic. Ca într-o tragedie de Racine, trăsăturile multiple ale personajului se adună, în cele din urmă, în jurul unei pasiuni : iubirea, normală, dar, mai ales, invertită. A doua trăsătură a cîtorva personaje cheie, mai mult sau mai puțin alter-egouri ale autorului, e viața trăită ca existență artistică, adică închinată creației, operei de artă. Swann reprezintă, în această direcție, diletantul care nu și-a putut transforma viața pentru a atinge acest țel. Dar Bergotte, Elstir, Vinteuil, povestitorul însuși, în finalul romanului reprezintă modelul etern (etern în sensul ideilor platonice) al artistului.

Rezolvarea contradicției între mobilitatea, devenirea veșnică a personajului și fondul său stabil, arhetipic, nu poate fi concepută decît în funcție de singularitatea metodei de creație proustiene. Într-un sens, cu totul special, aceste personaje nu sînt altceva decît ipostazieri ale amintirilor din conștiința rememorantă a povestitorului. Se impune însă, imediat, o primă și importantă precizare. Nimic mai greșit decît a vedea în Swann, Charlus sau Bergotte, *ipostazieri diercte ale autorului* (!) Dacă există, și fără îndoială că există, între Proust și eroii săi o legătură, este aceea că ei pot fi imaginați ca ipoteze posibile, ca ipostazieri ale eului autorului, ipostazieri într-o lume imaginară. Pe eroii săi, deși îi descrie, în mod precumpănitor, ca a p a r i ț i i, autorul, i cunoaște *interior*, prin sine însuși, ca ipostazieri posibile ale propriului său eu.⁵¹ Dar acest eu, pentru a ne reîntoarce din nou la postulatele esteticii lui Proust, e un alt eu decît eul obișnuit, alt eu decît eul obișnuit al autorului, el nu este acel eu „pe care îl manifestăm în obișnuințele noastre, în societate, în viciele noastre”⁵². E vorba de eul original, creator, eul poetic al scriitorului, aceea

⁴⁹ Picon: *Op. cit.*, p. 65

⁵⁰ *Temps retrouvé*, II, p. 267

⁵¹ Georges Cattaui: *Proust*, p. 20

⁵² Proust: *Contre Sainte-Beuve*, p. 157

potențialitate creatoare pe care omul de artă o găsește în sine. Cum observa Erich Auerbach la Proust „ideea modernă despre timpul interior se leagă de o concepție neoplatonică conform căreia adevărul prototip al obiectului se află în sufletul artistului; artist care chiar atunci când e prezent în obiect, s-a desprins de el observându-l și opunându-se astfel propriului său trecut”.⁵³ Personajele lui Proust sînt creații, cu ajutorul unui model intern, model intern care apare prin mijlocirea memoriei în personaje, dar care întruchipează, în ele, ipostazieri ale unui dat care, aidoma ideilor din filozofia platonică, beneficiază de permanență.

Cele mai adineori afirmate își cîștigă un corolar special acela privind raportul între povestitor și autor. El nu este un raport de echivalență după cum *În căutarea timpului pierdut* nu este o carte de memorii. În memorii baza imediată a narațiunii e realitatea, descripția unor personaje care au trăit aievea. Exegeza proustiană s-a lăsat, la un moment dat, ispășită de ipoteza corespondențelor, a cheilor; nimic mai fals, mai anapoda înțeles în raport cu estetica Proust. De aceea și personajul povestitor, Marcel, „eu” din roman, nu e identic cu Proust. Ceea ce nu înseamnă că între autor și povestitor nu există legături profunde, corespunzînd unor etape reale din viața lui Proust. Nu mai puțin adînci sînt legăturile între Proust și celelealte personaje ale sale. Dar legăturile aspiră spre un caracter de generalitate. În copilașul care nu poate adormi fără sărutarea mamei sale, în diletantul monden, în invertitul sexual, în artistul creator, Proust nu a voit să se descrie pe sine, avatarurile vieții sale de fiecare zi, ci acele aspecte ale ipostazierilor posibile ale propriului său eu, care reflectă însăși condiția umană. Metamorfoza personajelor, înscrierea lor în fluxul continuu al temporalității, conduce astfel spre ideea că ele nu sînt, nimic altceva, decît ipostazieri ale eului originar, interior; sub acest aspect personajele proustiene, dincolo de veșnica lor devenire, aspiră la permanență.

**ДИАЛЕКТИКА СТАНОВЛЕНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ
МАРСЕЛЯ ПРУСТА «В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ».
(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)**

Данная работа раскрывает основные (в зависимости от времени) черты персонажей романа Пруста. Во вступлении автор дает краткую историю композиции персонажа романа. Используя сравнительный метод, автор устанавливает некоторые сходные черты композиции персонажа у Пруста и Достоевского. В том отношении выявляется раздробление во времени персонажа классического типа, с постоянными устойчивыми чертами. Далее показываются особенности композиции персонажа по отношению ко времени в романе Пруста.

⁵³ E. Auerbach: *Mimesis*, p. 604

Персонажи в этом романе появляются в новых обликах в рамках общей композиции, которую можно назвать композицией присутствий и отсутствий, последние представляя собой моменты исчезновения персонажа из действия, но моменты, которые не прерывают эволюции образов. В зависимости от такого типа становления персонажа и анализируются главные герои романа: рассказчик, Свann, Шарлус, Одетта, Альбертина. Диалектика становления персонажей высказывает в процессе превращения двойное противоречие, с одной стороны, между образом персонажа, каким он сохранялся в воспоминаниях рассказчика и новым обликом, в котором он появляется в романе; с другой стороны, второй аспект противоречия — это между мнением рассказчика о персонаже, в прошлом, и новым мнением о персонаже, в настоящем.

В конце романа автор подчеркивает черту, свойственную персонажу у Пруста. Речь идет о методе создания Прустом персонажа: несмотря на его превращения персонаж имеет некоторые устойчивые черты. Он создан по своей внутренней модели, источником воспоминающего сознание. Оно творит у Пруста персонажей: они подчиняются архитипным моделям, в зависимости от которых воплощается персонаж. Метод создания персонажей, подытоживает автор, в романе Пруста приводит к современной идее о внутреннем времени.

LA DIALECTIQUE DU DEVENIR DES PERSONNAGES DANS LE ROMAN DE MARCEL PROUST : „A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU”

(RESUME)

Cette étude met en évidence les principaux traits caractéristiques, en fonction du temps, des personnages du roman de Proust. On commence par un bref historique de la composition du personnage romanesque. En s'appuyant sur la méthode comparative, on établit ensuite, quelques traits communs de la composition du personnage chez Proust et chez Dostoïevski, tels que la désagrégation dans le temps du personnage classique dont les traits de caractère étaient fixés une fois pour toutes. Ensuite, on met en évidence les particularités de la compositions, en fonction du temps, du personnage de Proust. Dans son roman, les personnages apparaissent dans de nouvelles hypostases, dans le cadre d'une composition générale, que l'on appelle une composition à base de pleins et de vides, ces derniers étant les moments quand le personnage disparaît de l'action, sans toutefois que son évolution s'interrompe. En fonction de ce type de devenir du personnage, on analyse les principaux personnages du roman: le narrateur, Swann, Charlus, Odette, Albertine. La dialectique du devenir des personnages met ainsi en évidence une double contradiction

qui se manifeste au cours de leur transformation : d'une part, la contradiction qui existe entre l'image du personnage, telle que la mémoire du narrateur l'avait fixée et la nouvelle hypostase du personnage ; d'autre part, une contradiction apparaît entre l'idée que la narrateur s'était faite du personnage et la nouvelle idée qu'il doit s'en faire.

La partie finale de l'étude met en évidence un trait propre au personnage proustien. Malgré sa transformation, le personnage a des caractères stables. Il est construit à partir de son modèle interne dont la source se trouve dans la conscience remémorante. Celle-ci crée, chez Proust, des personnages qui se conforment à des modèles, à des archétypes. On termine en montrant que la méthode de création des personnages de Proust révèle une idée spécifiquement moderne concernant le temps — l'idée du temps intérieur.

PROCESUL RATĂRII ȘI VALENȚELE LUI ÎN PLAN LITERAR*

DE

RAMONA BOCA BORDEI

Ratarea, proces greu definibil datorită complexității conținutului, cât și a modalităților de exteriorizare, nu poate fi fixată între coordonate-limită, rigide, menite a încorseta o sferă mărginită, căci o asemenea carență de elasticitate interpretativă ar dăuna inevitabil concluziilor, care, acceptabile poate teoretic, nu și-ar găsi corespondent concret în viața reală sau invers aspecte reale, nu-și vor găsi locul în matca teoretică.

În limbajul curent, accepțiunile cu care e investit termenul „ratare” sînt multiple, iar dicționarele se limitează fie la un singur aspect, fie le relevă pe cele mai importante, dar nu le epuizează. Sensurile de: „nerealizare potrivit posibilităților”, „a nu reuși să te afirmi”, „a nu izbuti în viață”, „a pierde o ocazie favorabilă”, „insucces”, „a-ți greși cariera”, „o existență pierdută”, „afacere neizbutită” etc., nu sînt decît niște consecințe ale unui proces psihic și social cu particularități structurale și implicații de un ordin mult superior. Aceste microdefiniții cu cadre labile și discutabile, abordate solitar, fără deschiderea cuvenită spre implicațiile procesului, care a creat în literatură tipologii dintre cele mai eficiente pe plan artistic, nu reflectă conținutul complex al procesului de ratare.

Punctul comun tuturor acestor microdefiniții este nerealizarea, eșecul, nereușita, care poate fi totală, atunci cînd cuprinde o existență sau parțială, cînd vizează un domeniu delimitat, material, sentimental, profesional. Premiza obiectivă, de la care pornesc cele două alternative posibile-reușita și eșecul, este posibilitatea, deci calitățile, atributele pe care le are subiectul, deoarece numai în prezența unor certe atribute valorice și a unei tensiuni spirituale autentice, nereușita devine ratare. Absența acestui factor legat de niște acumulări calitative certe, duce la anularea condiției de ratat. Madame Bovary, a cărei configurație spirituală este simplă, fără nuanțe și mediocră, cu o propensiune pentru visul romantic și fantazare, cu aspirații în fond slab justificate și minore, prin nerealizarea lor nu este o ratată, deoarece calitățile Emmei

* Modul de reflectare a acestui proces în literatura epocii socialiste va constitui obiectul unui studiu aparte.

Bovary nu sînt de natură să convingă că ar fi putut fi altceva, mai presus, de condiția pe care i-o oferă autorul. În schimb, Vulpașin sau domnișoara Nastasia, ca să exemplificăm tot printr-un personaj feminin, se includ în sfera ratării, deoarece ambii, chiar dacă pe diferite coordonate, depășesc mediul căruia aparțin prin naștere și „ieșirea la lumină” apare ca un deziderat justificat prin calitățile de fond ale personalității lor. Eșecul conferă ratării lor un dramatism autentic. Dacă pentru Emma Bovary, Parisul sintetiza aspirația spre împliniri materiale, constituind tentația peisajului necunoscut, în schimb pentru Nastasia cartierul Popa Nan, pînă la care ea știe că nu e „un ceas de drum”, ci „e cale de o viață de om”, reprezintă posibilitatea împlinirii aspirațiilor ei estetice și etice, e un simbol în zbaterea spre mai bine și mai frumos.

Între aceste două coordonate de extremă, posibilitățile, calitățile, aspirațiile, și punctul final, nereușita, eșecul, ratarea poate lua cele mai insolite sau poate banale aspecte. Este vorba, prin urmare, de un raport în care posibilitățile, legate de individ sau de o întreagă conjunctură, să devanseze realizarea și cu cît posibilitățile vor fi mai mari și realizarea mai mică, cu atît rezultatele acestui raport, ratarea, va lua un aspect mai grav și mai complex. Căci realizarea cu mult sub posibilități este sinonimă cu ratarea. Măsura ratării este dată de diferența între ceea ce individul este și ceea ce ar fi putut să fie pentru sine și pentru societate. Scara graduală a posibilităților umane se prelungește, luînd aspectele cele mai variate și în funcție de acestea va fi nivelul la care se va desfășura ratarea, cu formele și nuanțele ei diferite.

Ratarea se poate înscrie în sfera mediocrului și în funcție de cauzele generatoare, după cum se poate vorbi deasemenea și de o ratare, consecință a unor considerente superioare, convingeri la care individul nu renunță în mod conștient, deliberat, cu riscul de a nu se putea realiza. Lui Ladima, eroul lui Camil Petrescu, îi repugnă aproape atavic fariseismul față de alții și față de sine, fiind inapt pentru diverșiunea oscilațiilor, în mod funciar ostil oricărui compromis: „Eu sînt un om care scrie... și dacă nu scriu ceea ce gîndesc, de ce să mai scriu! Nu pot altfel...”¹. Chiar și atunci cînd spectrul mizeriei devine din ce în ce mai amenințător cetatea onestității lui Ladima rămîne inexpugnabilă.

Diversificarea ratării este determinată nu numai de cauze, ci și de scopul vizat, adică planul pe care subiectul intenționează să se realizeze: material, sentimental sau profesional, luptă să cucerească lucruri, idei sau false valori urmărește să atingă un țel individual sau colectiv. De asemenea, ratarea apare sub diferite aspecte și nuanțe în raport cu participarea subiectului la procesul de nerealizare, acesta putînd avea loc în mod conștient, eroul trăindu-și cu intensitate dramatismul propriei ratări, sau în mod inconștient, o ratare lentă, fără crize, pe care eroul o suportă fără deschiderea cuvenită spre implicațiile ei. Acea categorie a „omului hărțuit”, pe care o cultivă cu predilecție Graham Greene, reprezintă inteligența riguroasă și conștiința lucidă față-n față cu propria ratare. Celebrul arhitect, Query, personajul în jurul căruia gravitează acțiunea romanului *Un caz de mutilare*, trăiește cu obsesia nerealizării poten-

¹ Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Buc., E.P.L., 1966, p. 217.

țelor sale creatoare, mistuit de ideea imposibilității de realizare a perfecțiunii, condiția umană fiind limitată aprioric. În schimb, peisajul teatrului ibsenian ne oferă unele personaje care își trăiesc propria ratare cu dezinvoltura inconștienței.

Ratarea, acest proces cu o logică și o psihologie proprie, oferind numeroase variații sociale și psihologice, în funcție de cauzele care o generează, scopul urmărit, domeniul în care evoluează, valoarea și posibilitățile subiectului, natura participării, va crea în literatură tipologii dintre cele mai interesante, inedite și dramatice, constituindu-se într-o prolifică temă literară. Înadaptați minai de demonul revoltei și al pasiunii, ratați ce își trăiesc pasiv destinul, adaptați care supuși se străduiesc să urce, dar sînt chinuiți de povara gîndurilor și a remușcărilor lăuntrice, indivizi care vibrînd pe corzi opuse sînt incapabili să se adapteze, dar și să nu se adapteze, sau ratați bîntuiți de cortegiul regretelor tîrzii, evoluează în universul literar.

Una din cauzele care favorizează intrarea eroilor în galeria rataților este *inadaptarea*, care se poate concretiza sub aspectele cele mai diferențiate, în funcție de apartenența socială a eroului, de conținutul etapei istorice și în principal de structura sa psihologică, morală și spirituală. Altfel se va manifesta inadaptarea eroilor în Rusia „veacului crîncen”, sec. al XIX-lea sau în România perioadei interbelice, opoziții justificate de implicații diferite ale mediului social și nuanțele variate ale complexului psihologic.

Galeria oamenilor de prisos, care constituie radiografia socială și psihologică a destinului unor indivizi într-o concretă ambianță istorică se află pe alte dimensiuni decît inadaptării ce evoluează în proza românească interbelică. Elementul diferențial între procesul de inadaptare a lui Beltove, Rûdin, Peciorin și a compașilor lor și a lui Ladîma, Gelu Ruscanu, Andrei Pietraru etc., este atitudinea activă, sinergetică față de societatea a celor din urmă în contrast cu abulia oblomoviană a omului de prisos. Inadaptării romanului rus reprezintă desprinderea de propria clasă, dar fără o poziție ideologică clară, nereușind să transgreseze, prin atitudini tranșante, limitele spațiului social căruia aparțineau. Năzuințele și idealurile nu au puterea să le înfăptuiască, căci le lipsește forța acțiunii și zidul chinezesc dintre cuvînt și faptă îi înspăimîntă, le anihilează energia, pentru ca să sfîrșească într-un lamentabil plictis și pasivitate. Aspirațiile și elanurile lor sînt, în general, dispoziții de moment, căci ei „își iroșesc viața în trîndăvie, deoarece nu se pricep la nimic, singurul sacrificiu pe care îl aduc omenirii fiind numai dorința, năzuința lor goală, adesea foarte nobilă, dar aproape întotdeauna sterilă”². Discursurile, elocința, care pentru eroii ruși sînt o nevoie de catharsis, de eliberare psihică, în care se consumă inutil energia, devin o cauză a sterilității idealului, pe care doar prin efervescența fanteziei nu-l puteau realiza. Într-o perpetuă derută, neștiind încotro să se îndrepte, lipsindu-le forța perseverenței, căutîndu-se mereu în acțiuni noi, neștiind să clădească, obsedați de întrebarea cum ar putea fi de folos, ei sînt animați de țeluri mărețe, însă rămîn mereu pe loc. Lungile călătorii în străinătate nu sînt

² Herzen, *Cine-i de vină?*, Buc., E.L.U., 1962, p. 127.

numai încercări de evadare din cotidian, ci o descătușare, o dorință de restabilire a echilibrului interior, defapt o fugă de ei înșiși.

Aparținând unei alte clase și unui context social cu aceleași semnificații, dar cu alte implicații, inadaptații lui Camil Petrescu, Cezar Petrescu, M. Sebastian etc., nu-și permit luxul existenței contemplative și a reveriilor ineficiente, căci ei trebuie să lupte pentru a exista, devenind niște inadaptați activi, ceea ce conferă ratării lor un surplus de dramatism. Iorgu Cosmin, unul din eroii lui Delavrancea, conștient de mecanismul social, smulgînd necruțător masca sub care se ascunde imoralitatea, nedreptatea și impostura, este conștient de faptul, că simpla teamă de a nu ajunge ca paraziții ce-l înconjoară nu este suficientă și ceea ce se cere este „a face, iar nu a nu face, a lupta cum trebuie, iar nu a te scirbi de lupta altora...”.³ Ladima, eroul integru, în afară de orice compromis, cunoaște lupta pentru o existență onestă, cinstită, care în mlaștina insalubură a societății devenise o himeră. Deși va înțelege că mergînd pe drumul său este sortit pieirii, că este inechitabilă lupta alături de oameni fără ideal, fără crezuri, nu va șovăi să lupte pînă la epuizare cu arma intransigenței morale. Profesorul Radianu, eroul pe care Sadoveanu îl urmărește în faza în care acesta devenise un lucid raisonneur al mediului care i-a generat ratarea, fusese un om de acțiune, astfel după cum mărturisește: „aveam tărie, aveam curaj și mai ales îmi făceam multe visuri... Și munceam și răzbăteam și aș fi putut să răzbat sus,sus...”.⁴ Toți acești inadaptați își trăiesc propriul proces de eroziune provocat de neputința de a găsi adevăratul sens al existenței în haosul social, spre esența căruia nu găsesc nici o cale de acces. Insuficiența și opacitatea celor ce-i înconjoară, creează imaginea dezolantă a unei lumi ce nu comunică, claustrată în propria-i indiferență asupra căreia Andronic, eroul inadapdat din piesa *Ultima oră* a lui M. Sebastian, meditează cu tristețe: „nici un răspuns, nici un surîs, nici un semn, nici un ecou. Poate sînt surzi... Poate sînt morți...”⁵ Într-un alt mediu, dar cu consonanțe evidente cu cel în care trăiește Andronic, Beltov, eroul romanului lui Herzen, reflectează asemănător asupra celor ce trăiesc în afara oricărei tensiuni spirituale, departe de aspirații și elanuri: „ce înseamnă liniștea asta se întreba Beltov. O profundă cugetare ? sau o profundă lipsă de cugetare ? Tristețe sau pur și simplu lene ?... locuitorii sînt acasă locuitorii se odihnesc... Bine, dar cînd au avut timp să obosească?”⁶ Experiența vieții îi va dezvălui adevăruri severe, va înțelege sensul acestor destine mediocre, pentru care viața se scurge din inerție, căci : „oamenii aceștia de treabă trăiau fiindcă apucaseră să se nască și continuau să trăiască în virtutea instinctului de conservare. Ce era să caute aici vreun scop sau vreo frămîntare ascunsă a minții ?”⁷

Indiferent de modul în care operează inadapatarea, ea presupune o anumită luciditate, o conștiință a propriei ratări, chiar dacă pentru subiect rămîn deseori ascunse cauzele ce au generat procesul ireversibil. Toți acești eroi își sondează

³ Delavrancea, *Scrieri alese, Paraziții*, Buc., E.P.L., p. 205.

⁴ M. Sadoveanu, *Întîmplările lui Neculai Manea*, Buc., B.P.T., 1961, p. 76

⁵ M. Sebastian, *Opere alese, Ultima oră*, Buc., E.P.L., 1962, p. 337.

⁶ Herzen, *Op. cit.*, P. 155

⁷ *Idem*, p. 57.

propriul destin pentru a găsi explicația sterilității acțiunii și idealului lor. Ratarea li se înfățișează cu toate consecințele ei și orice încercare de a o înțelege în dimensiunile ei reale și în esența ei adâncă eșuează, ceea ce creează deruta eroilor, deconcertați de propria zbatere pe loc. Insuficient edificați asupra mecanismului social al epocii în care totul e de vânzare, omul și ideea, nereușind să pătrundă nici în sinuoasele subterane ale propriei psihologii, toți acești eroi inadaptați rămân dezarmați în fața întrebărilor. Rudin își face adevărate procese de conștiință: "oare într-adevăr nu sînt bun de nimic? Oare n-am chiar nimic de făcut aici pe pămînt? Port în mine puteri pe care nu le au toți oamenii! De ce oare aceste puteri nu rodesc?"⁸ Ladima, chinuit la fel de himerele lui interioare, simțind în el „o imensă doză de bunătate inutilă... O bunătate cu care nimeni nu are ce face. O bunătate care se trece ca un fruct necules. O bunătate, care se resoarbe, descompusă ca o otravă”,⁹ va trăi cu obsesia acelorași întrebări: "cum e cu puțință atît nenoroc, se întreba el deznădăjduit?... Cum de el nu se poate apăra, nu-și poate obține dreptul muncii, al condeului lui?..."¹⁰ Sam, eroul din piesa cu același nume a lui G. M. Zamfirescu, în tribulațiile lui prin cele mai diferite medii, trăind succesiv toate formele inadapării, cunoscînd și mizeria ce obligă la acțiune, dar și luxul în care inadaptația se învâluie într-un cenușiu plictis, va fi însoțit de aceleași întrebări pentru care nu va găsi însă un răspuns logic. Chinuit de ideea realizării de sine, Sam pornește în lume cu hotărîrea „să sufăr, să rîd, să înving sau să fiu învins, să mă angrenez în ritmul trepidant al vieții—să fiu în lacrima și surîsul meu de mîine!”¹¹ dar după numeroase experiențe, oscilînd între luptă și resemnare, frămîntarea lui va sfîrși în valurile mării. Fire problematică, înclinat spre meditație, inadapdat într-o societate pozitivistă, întrebările sale vor rămîne fără răspuns, iar cînd va crede că a găsit totuși unul, acesta va sugera o falsă rezolvare. Nereușind în nici o tentativă de a se realiza, ultimul său crez va fi suferința: „cred în suferință, singurul adevăr singura viață, singura fericire, singura înălțare...”¹². Dar, sinuciderea lui Sam va marca momentul ultim, în care fără să găsească răspunsul căutat, va înțelege totuși că martiriul, suferința, este o falsă soluție.

Inadaptația eroilor, chiar dacă ei nu-i vor înțelege semnificațiile de esență, este un protest social. Inadaptația nu este o opțiune, un mod de existență la care se recurge deliberat, fiindcă ea aparține straturilor celor mai insondabile ale eului și, în cazul eroilor amintiți, inadaptația apare ca o reacție firească, generată de raportul contradictoriu dintre valențele morale ale eroului și falsele valori cultivate de societatea în care ei evoluează.

În gama largă a inadapării se înscriu și acei amanți ai ideilor pure, ai absolutului, înzestrați cu vocația acută pentru abstracțiune. Universului ibsenian, în care fiecare inadapdat reprezintă o idee, în numele căreia acționează cu exaltare, i se suprapune, din acest punct de vedere, cel al lui Camil Petrescu, unde eroi militanți ai unei etici absolute își trăiesc ratarea în forma inadapării. Conceptul

⁸ Turgheniev, *Rudin*, Buc., E.L.U., 1967, p. 170.

⁹ Camil Petrescu, *Op. cit.*, p. 347.

¹⁰ Camil Petrescu, *Nuvele, Moartea pescărușului*, Buc., E.S.P.L.A., 1967, p. 76.

¹¹ G. M. Zamfirescu, *Teatru, Sam*, Buc., E.S.P.L.A., 1966, p. 172.

¹² G. M. Zamfirescu, *Op. cit.*, p. 258.

kantian al dreptății în sine, al justiției absolute, este ideea pentru care luptă cu exaltare inconștientă Gelu Ruscanu, care obsedat de ideea pură, deasupra oamenilor și nu pentru ei, se consumă în abstracțiuni ineficiente. El nu vede lucruri, ci idei: „am socotit întotdeauna că dreptatea e absolută. Dacă lupt pentru o cauză, aceasta este dreptatea însăși”¹³. Logica pură îl va suspenda în incertitudini, privind cu uimire, fără a înțelege, de ce intențiile sale cele mai generoase eșuează iremediabil. De aceea, sinuciderea apare ca singura soluție pentru cel care „era prea inteligent ca să accepte lumea asta așa cum este, dar nu destul de inteligent pentru ceea ce voia el.”¹⁴ Pe același plan, dar cu alte implicații, se desfășoară, într-o Germanie haotică, inadaptarea eroului lui Wassermann, Etzel Andergast, care luptând pentru adevăr și dreptate, în numele datoriei de a cunoaște totul și de a vedea cu privirea severă orice evadare peste granițele lor rigide, va ajunge culpabil el însuși, săvârșind nedreptatea și înlesnind neadevărul. Devenind propriul său judecător, Etzel concluzionează asupra propriului destin: „Așa arată, deci, revendicarea dreptății atunci când nu mai e vorba de vinovăția altuia, ci de a ta proprie. Iată un om care vrea să trezească întreaga conștiință a omenirii și e înzestrat cu unele însușiri care-i pot sluji la aceasta: un spirit inflamabil, o inimă simțitoare, curajul adevărului, al recunoașterii, al suferinței; și dintr-o dată nedreptatea care se petrece sub ochii lui și pentru stîrpirea căreia se crezuse predestinat din naștere, se transformă în nedreptate făptuită chiar de el, față de sine însuși, iar el simte atît adîncimea cît și sensul implicației, înțelege inevitabilitatea vinovăției”¹⁵. Experiența, care îi va demonstra lipsa suportului real al idealurilor sale iluzorii, îl va îndruma spre noi căutări, refugiindu-se în alte speculații ineficiente, ca aceea a „inevitabilității vinovăției” sau „nostalgia după vinovăție”, care însă îi vor trezi mai puternic conștiința propriei ratări: „Izgonit. Trecut la reformă în mod infam, ca să zicem așa. Aici am ajuns, deci, cu făclia dreptății în brațul ridicat. Pus sub urmărire! Nicăieri nu-și găsește locul, oamenii îl arată cu degetul: ăsta e unul care a pornit să cucerească un regat și cu ce s-a ales? O inimă pîngărită. A pornit cu lanterna oarbă ca să atace duhurile întunericului și a fost doborât de aceiași demoni cu care s-a măsurat semeț”¹⁶.

Toți acești ratați prin inadaptare, mistuiți de povara întrebărilor de ordin social sau metafizic, nu doresc și nu pot să se angreneze în contextul social ce promova o ordine inversă, unde, după cum remarcă Dan, eroul inadaptat al lui Vlahuță: „oameni ca Veronescu-Prisăcani triumfau, ieșeau din ce în ce mai în lumină cu o statornicie exasperantă, pe cînd cei buni și cinstiți rămîneau veșnic în umbră; spectacolul acesta îi zdruncina mintea, îl învenina peste măsură”¹⁷. Ei trăiesc succesiv toate fazele ratării și o cunosc sub toate aspectele, ei eșuînd întotdeauna și pe plan sentimental. Dragostea căreia se dăruiesc, prin nerealizarea ei, va oferi o motivare în plus pentru ratarea eroilor.

¹³ Camil Petrescu, *Jocul ielelor*, Buc., B.P.T., 1964, p. 228.

¹⁴ Camil Petrescu, *Op. cit.*, p. 305.

¹⁵ J. Wassermann, *Etzel Andergast*, Buc., Editura Univers, 1970, p. 560.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Vlahuță, *Opere, Dan*, Buc., E.P.L., 1966, p. 46.

Opusă inadapării, încărcată de alte semnificații și sensuri, se află *adaptarea*, altă cauză generatoare a ratării. Adaptarea avînd tangențe reale cu arivismul impune unele observații, pentru ca disocierea să evite confundarea celor două procese. Arivismul este un proces mai amplu și mai complex, în care adaptarea nu reprezintă decît o condiție, este o premiză fără de care procesul nu poate avea loc. Dar adaptarea nu aparține exclusiv arivismului, ci poate apărea și în procesul ratării, unde are însă o altă semnificație, căci poate fi o premiză posibilă, dar nicidecum obligatorie. Adaptarea trebuie să cunoască o anumită evoluție ulterioară pentru ca să se numească arivism. Un adaptat poate fi însă un ratat, chiar fără nici o evoluție, căci însăși adaptarea poate fi în sine o ratare. Un arivist, în general, nu se ratează, ci cade, eșuează, se prăbușește și căderea lui fiind un act exterior el este doar un înfrînt nu și un ratat. Doar atunci, cînd asistăm și la o prăbușire interioară a individului, putem vorbi de ratarea arivistului.

Deoarece adaptarea poate apărea sub cele mai diferite forme, și ratarea, care decurge din ea, se concretizează într-o gamă variată de tipuri. Frédéric Moreau și Ion Ozun, eroul flaubertian și cel al lui Cezar Petrescu, aparțin aceleiași familii, ambițioși și dornici de parvenire socială, chiar cu prețul sacrificării calităților, talentului, prin care ar fi putut atinge autentică realizare. Ascensiunea lui Ozun, va atrage disprețul, celui ce lucid va înțelege, că „talentul i-a fost numai un mijloc, o carte de vizită ca să se năpustească flămînd cu ea la praznicul îndestulător. Și-a trădat talentul. Din punctul meu de vedere s-a sinucis”¹⁸. În final, avatarurile lor sfîrșesc cu un eșec. Ozun este un „ajuns”, dar un nerealizat, iar Moreau este neîmplinit pe ambele planuri. Învins, cu conștiința oboșită de senzația ratării, atunci cînd privește itinerarul propriei vieți, căreia a încercat să i se modeleze indiferent dacă era drumul drept sau căile lăturalnice, Moreau, la fel cu alți eroi ratați, dorește izolarea, refugiul departe de lumea care l-a învins : „nu se mai gîndi decît la el, la el singur, pierdut printre ruinele idealurilor sale, bolnav plin de durere și descurajare ; și din ură pentru mediul superficial unde suferise atît, dori prospețimea ierbii, odihna în provincie, o viață tihnită, la adăpostul acoperișului natal, avînd alături inimi curate”¹⁹. Atunci cînd va ajunge să înțeleagă că el însuși s-a modelat după chipul acestui „mediu superficial”, că ratarea sa se datorește faptului că i-a lipsit „linia dreaptă”, va fi o trezire tardivă, căci „năzuințele spiritului său scăzură în egală măsură. Trecură anii, cunoscă lenea inteligenței și împietrirea inimii”²⁰.

Un alter ego al lui Ion Ozun este Mihai Oproiu, eroul lui Camil Petrescu din nuvela *Mănușile*, a cărei personalitate se definește, și mai evident, în contrast cu aceea a lui Ladima, confruntarea dintre cei doi fiind expresia contradicției dintre adaptat și inadapdat. Sînt două moduri distincte de a reacționa față de o situație identică. Tînărul poet Oproiu cunoaște mizeria, pe care o suportă cu supunere și umilință. Speranța că o dată va reuși să pătrundă în lumea celor ce-l învredniceau doar cu dispreț și rareori cu compătimire, l-a transformat într-un nevertebrat, dis-

¹⁸ Cezar Petrescu, *Calea Victoriei*, Buc., E.P.L., 1965, p. 113

¹⁹ Flaubert, *Educația sentimentală*, Buc., E.S.P.L.A., 1959, p. 466.

²⁰ Flaubert, *Op. cit.*, p. 469.

pus a renunța la orice urmă de demnitate, trăind cu nădejdea naivă că o întâmplare miraculoasă îi va schimba întreg cursul vieții. Cerea nu cu revolta omului care dorește să primească ce i se cuvine, nu cu demnitatea celui frustat de propriile-i drepturi, ci cerșea umil și despersonalizat, Ladima, ratat și el, dar în sfera inadptării, se revoltă în fața umilinței celui ce și-a îmbrăcat talentul în haine de cerșetor: „douăzeci și unu de ani ? Dar asta e vârsta la care trebuie să te crezi de neînvins. Este vârsta tuturor posibilităților, a tuturor dăruirilor generoase. Nici o servitute nu te apasă... nici un compromis nu-ți încheiază picioarele. La vârsta asta sprijini tu pe alții... nu umbli cerșind protecție. Vezi nedreptățile pe care le îndură ceilalți, nu piedicile care ți se pun în cale. Dacă nici la douăzeci și unu de ani nu se adună din făptura ta un fir de eroism, ce mai poți spera pentru viitor?”²¹ Umlințele îl vor chinui însă căci sensibil și naiv, lipsit de abilitatea și poate de șansa lui Ozun, Oproiu va ieși înfrînt din primele sale încercări și cuprins de silă și amărăciune, împovărat de sentimentul ratării „ar fi vrut să-și smulgă inima din piept și s-o dea dura prin mijlocul străzii, ca pe un mic bolovan de carne”.²²

Un tip aparte, nu numai între adaptați, ci chiar în întreaga tipologie a rataților, este Marin Miroiu, căci el unește în caracterul său două noțiuni contradictorii: bovarismul și adaptarea. Bovarismul presupunînd dorința individului de a fi altceva decît ceea ce este, apare prin esența sa opus adaptării. Ori Miroiu, eroul lui M. Sebastian din piesa *Steaua fără nume*, este și una și alta, e un bovaric în aspirații și un adaptat în acțiuni. Lupta acestor contrarii creează zbuciumul. eroului. Adaptarea este cauza înfrîngerii, căci adaptîndu-se uită să îndrăznească, să cuteze, să lupte pentru a izbuti. Dar dacă adaptarea îl conduce la ratare, la un lung proces de eroziune provocat de repetarea stereotipică a zilelor lipsite de autentice trăiri, bovarismul îl salvează și-l ajută să-și depășească propria condiție de ratat. Adică, printre avatarurile atîtor căutări neîmplinite, calmul și siguranța celui ce continuă să creadă în „steaua fără nume”, în propriile-i vise, infatigabilul impuls spre o lume ideală vor înlătura dezgustul celui ce a încetat a mai crede în valoarea gîndului sau a faptei. Căci, crede el „acolo pe „steaua fără nume” aventura asta ridiculă (sic), care se numește viața noastră, se repetă altfel, de la început, sub același cer, dar cu alt noroc. Poate că acolo tot ce aici e greoi și apăsător devine ușor, tot ce aici e întunecat și opac devine luminos și transparent. Tot ce încercăm fără să izbutim nici pe jumătate gesturile noastre zadarnice, visele noastre căzute, tot ce am fi vrut să cutezăm și n-am cutezat, să iubim și n-am iubit, tot, tot, se împlinește, se simplifică, se împarte”.²³ Contrastul dintre îndrăznețele sale aspirații, care urcau pînă în cea mai tainică stea și rădăcinile atît de puternice, pe care le-a prins într-un mediu ce l-a asimilat cu convențiile și conformismul lui, conferă ratării lui o notă de nostalgie bovarică.

O categorie aparte, plasată la punctul de interferență între cele două aspecte amintite este *dezadaptarea*, concretizată în două faze, care, în esență, repetă

²¹ Camil Petrescu, *Nuvel, Mănușile*, Buc., E.S.P.L.A., 1967, p. 40.

²² Camil Petrescu, *Op. cit.*, p. 56.

²³ M. Sebastian, *Opere alese, Steaua fără nume*, Buc., E.P.L., 1962, p. 16.

într-un proces unitar, adaptarea și inadaptarea cu toate caracteristicile și consecințele lor. Personajul evoluează în direcția unei cât mai perfecte adaptări, pînă în momentul în care evoluția în acest sens este stagnată de apariția unei cauze externe, care are repercusiuni puternice asupra personalității individului, șoc care produce revelația unui adevăr care i-a fost străin, dar cu mare pondere în viața sa. Conștiința că existența i-a fost grefată pe o minciună, o viață falsă, declanșează criza și personajul devine în noile condiții un inadaptat. Această zbatere deznădăjduită între adaptare și inadaptare, are ca rezultat, procesul pe care l-am numit dezadaptare, proces ce marchiează începutul ratării conștiente.

Astfel, eroi ca Unchiul Vanea din piesa cu același nume de Cehov, Radu Comșa, protagonistul romanului *Întunecare* a lui Cezar Petrescu, sau Fred Vasilescu din romanul *Patul lui Procust* al lui Camil Petrescu, individualități distincte, dar cu trăsături caracterologice similare, în diverse împrejurări reacționează identic. Împrejurările sînt deosebite prin modul lor de concretizare, însă în esență au aceeași semnificație. Toți, inițial, s-au adaptat unei situații: Unchiul Vanea acceptă robia spirituală și materială față de profesorul Serebriakov, Radu Comșa și Fred Vasilescu se complac într-o lume căreia unul îi aparține prin adopțiune, altul prin naștere, dar care nu este cea visată de ei. În viața tuturor intervine la un moment dat un eveniment, care are puterea unui șoc, le dă revelația adevărului și Unchiul Vanea descoperă că idolul său este un impostor, iar Radu Comșa și Fred Vasilescu înțeleg in Justiția din lumea în care trăiesc. Odată cu cunoașterea acestor realități, în viața celor trei eroi începe o etapă nouă, aceea a desprinderii de falsele valori, urmată de zbuciumul și neliniștea omului devenit spectator al propriei existențe. Temperamente diferite, în final reacția eroilor nu va mai fi identică, ei diferențindu-se prin modul în care își trăiesc condiția de ratat. Unchiul Vanea se ratează printr-o resemnare chinuită de obsesii: „zi și noapte mă urmărește ca o stafie gîndul că viața mea e pierdută pentru totdeauna. Trecut nu am, mi l-am irosit prostește pe fleacuri, iar prezentul e groaznic și stupid. Astea sînt viața și dragostea mea. Unde să le pun, ce să fac cu ele? Sentimentele mele se duc fără folos, ca o rază de soare, care bate într-o groapă. Și mă duc și eu. .”²⁴. Pentru Radu Comșa, războiul a declanșat începutul dezadaptării și oscilînd între ceea ce a fost și ceea ce nu poate fi, el devine un inadaptat. Trăiește drama ratării pînă la limitele ei extreme și apoi se sinucide, căutînd rezolvarea în apa sleită și neagră a lacului Asfaltit. Fred Vasilescu, evitînd destinul lui Comșa cu conștiința lucidă a perspectivelor, dispăre înainte de a asista la propria-i ratare. Coresponzența în posesia căreia va ajunge și care îl va ajuta la înțelegerea semnificațiilor adînci ale destinului tragic al lui Ladima, dezvoltîndu-i totodată și gradul de platitudine și opacitate al unei ființe ca Emilia, lipsită de nuanțe sufletești, va avea aceeași semnificație în viața lui Fred Vasilescu, ca și războiul în destinul lui Radu Comșa. După citirea cores-

²⁴ C e h o v, *Unchiul Vanea*, Buc., B.P.T., p. 236.

pondenței, el se află la limita de la care începe dezadaptarea, dar evoluția eroului se oprește aici, căci refuzînd condiția ratării, aviatorul Fred Vasilescu își încheie destinul prăbușindu-se într-un zbor.

Trăsăturile comune, care-i unesc pe acești eroi, inadaptați, adaptați sau dezadaptați, se datoresc faptului, că ei reprezintă, de fapt, indiferent de formulele particulare în care apar, un singur tip, tipul ratatului, care își menține anumite trăsături definitorii. Constituindu-se în una dintre cele mai prolifiche teme ale literaturii, acest tip a creat o vastă galerie de ratați, în care asistăm la neîmplinirile oamenilor obișnuiți sau pătrundem în psihologiile elevate ale celor ce au sentimentul metafizic al existenței, ale căror neliniști interioare sînt urmarea unor întrebări rămase fără răspuns, ale unor convingeri, a unui simț de răspundere, a conflictului cu societatea sau cu sine. În această lume a virtualităților nerealizate, întîlnim oameni de idei sau de fapte, căderi lente sau prăbușiri violente, zbuciumul marilor pasiuni, a magnificelor tirade sau drama mută a celor adînc nefericiți, torturați de gânduri tainice. Este una dintre temele literare, care are posibilitatea de a crea cele mai variate nuanțe tipologice, căci însăși ratarea, din momentul apariției și pînă la finalizarea ei, indiferent de faptul că se petrece în sfera inadaptării, adaptării, sau a dezadaptării, poate cunoaște cele mai surprinzătoare meandre, pe dublul registru, al fondului psihologic și al modalităților de exteriorizare a potențelor afective și intelectuale.

ПРОЦЕС КРУШЕНИЯ ИДЕАЛОВ В ЛИТЕРАТУРЕ (КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Тема крушения идеалов, одна из самых плодородных тем литературы, предоставляла возможность создавать множество типологических оттенков, и автор пытается ввести некоторые уточнения в этот вопрос.

Теоретические определение обсуждаемой проблемы и анализ развития некоторых персонажей с литературной точки зрения позволяют установить некоторые разграничения в рамках процесса крушения идеалов. Опираясь на теоретическое положение, что степень крушения идеалов включена в различия между тем чем индивидуум есть, и тем, чем мог бы он быть для себя и для общества, автор анализирует оттенки крушения идеалов в зависимости от порождающих его причин, от преследуемой цели, от ценности и возможностей субъекта и т. д.

Процесс крушения идеалов дифференцируется в три отличные категории: непригодность, приспособленность и отход от приспособленности, категории определяются теоретически и анализируются сравнительно на основании типологии из международной и румынской литературы.

THE PROCESS OF FAILURE AND ITS VALENCES ON THE LITERARY LEVEL

(SUMMARY)

The theme of failure, one the most prolific themes in literature, had the possibility of creating numeroas typological variants and the authoress tries to bring in some explanation in this respect.

The theoretical defining of the problem under discussion and the analysis of some of the o few characters' evolution on the literary level lead to the establishing of dissociations within the process of failure. Starting from a theoretical conclusion, namely that the extent of failure is set by the difference between what the individual actually is and what he might have been to himself and the society, the different variants of failure are analysed according to the generating causes, the aim, the value and possibilities of the subject, the nature of participation, the hero's social belong ing, the contents of the historical age, the individual's psychological, moral and spiritual structure, etc.

The process of failure is dissociated into three categories: nonconformity, conformity and disconformity. They are theoretically defined and comparatively analysed on the basis of the typology offered by both world and Romanian literatures.

O „ARTĂ POETICĂ” CONTEMPORANĂ : LE SAVON DE FRANCIS PONGE ¹

DE

LIVIUȘ CIOCĂRLIE

În timp ce scrisul obișnuit numește ceva care-i este exterior și numai ca un efect secundar, slab și nevoit, se semnalizează pe sine ca proces și ca rezultat al unui proces, rostul scrisului literar este tocmai acesta : a se numi pe sine, a semnaliza productivitatea din care se ivește. În timp ce primul semnifică lumea, îi dă sensuri, îi fixează imaginea, al doilea semnifică semnificarea, adică recunoaște și intensifică modul uman de a exista.

Atribuirea de sensuri lumii dinafara acestui proces este, în scrisul literar, numai un mijlocitor către sine, unul pe care în ultima sută de ani încearcă în felurite chipuri să-l estompeze pentru ca funcția lui principală să pulseze din plin. Cea mai eficace modalitate de estompere a prezenței lumii în scrisul modern este folosirea în așa fel a semnelor încît ele să nu mai fie inteligibile în afara literaturii, să nu mai apară ca reprezentări. E o tendință care a făcut ca gramatica literaturii să se deosebească tot mai mult de gramatica limbii comune.

În același timp a apărut, crescînd de la Lautréamont încoace, conștiința de sine a literaturii, conștiința obligației ei de a fi un semn despre sine. Astfel că literatura a devenit, mai ales după ultimul război, un echilibru instabil între libertatea ei de a se organiza în afara codului limbajului cotidian și intenția de a-și enunța răspicat condiția. Cel de al doilea aspect încearcă implicit să prevină împotriva primejdiilor la care duce cel dintîi, căci pe măsură ce literatura se debarasează de gramatica generală îi vine tot mai greu să se organizeze complex, să se organizeze pur și simplu, și astfel îi vine tot mai greu să fie un sistem de semne oferindu-se lecturii. De aceea, ea tinde să-și dea un schelet susținător și aceasta este discuția despre sine însăși. Literatura devine o autocontemplare conștientă. adică dublează ceea ce întotdeauna a presupus, ceea ce e în natura ei, semnalizarea de sine, capacitatea de a face sensibil procesul din care rezultă, o dublează, deci, cu formularea cvasi eseistică a condiției sale.

Apare aici un moment caracteristic și mereu reluat al istoriei gîndirii, și anume „modelarea” rigidă, făcută cu un material neadecvat și astfel neputînd

¹ Francis Ponge, *Le Savon*, Paris, Gallimard, 1967.

funcționa, a unei alcătuiți viitoare presimțite. Căci poate să fie adevărat că la un moment dat activitatea superioară a omului va reuni într-un ansamblu teoria și practica, dar acela va fi un ansamblu funcțional care va face ca știința despre sine a omului să-i impulsioneze existența. Numai că a aduce viitorul în prezent prin transformarea literaturii într-un eseu despre ea însăși e o naivitate care în loc să ducă la structuri literare înnoitoare se întoarce la dicotomia formă/conținut, făcând din discursul despre literatură conținutul jocului de forme. În felul scesta, literatura nu reușește să înlocuiască reprezentarea de sensuri cu producerea de sensuri, chiar dacă nu se reprezintă decât pe sine.

Îmi propun să examinez în cele ce urmează o carte — *Le Savon* — a unui reprezentant — Francis Ponge — al literaturii discurs despre literatură. O voi face pentru că deși vorbirea despre sine nu mi se pare a fi o soluție deschizătoare de drum ci un impas pentru literatură, în schimb luciditatea cu care unii autori scriu o astfel de literatură duce la constatări despre natura ei ce merită a fi reținute.

În aparență, cartea lui Ponge întreprinde doar o descriere poetică a săpunului. Într-adevăr, ea poate fi citită în felul acesta și este, atunci, un poem foarte reușit, nu simplist, nelimitându-se la a arunca o lumină poetică asupra unui obiect banal ci abătînd atenția către descrierea însăși. Însă o asemenea lectură nu poate fi exclusivă pentru că nu e necesară multă perspicacitate pentru a observa că adevărul obiect al discursului este în primul rînd altul, și anume o expunere poetică de păreri referitoare la actul poetic. Avem de a face, așa dar cu un discurs simbolic. Săpunul va simboliza premiza actului poetic. Voi trece în revistă, încercînd să le comentez, cîteva dintre implicațiile acestei cărți simbol.

Pentru ca actul poetic să înceapă e necesar să se producă mai întîi o ruptură („...pour commencer, il faut toujours rompre quelque chose...” — p. 64). E o afirmație importantă care pune sub semn de întrebare eficiența unei analize ce se limitează la text și nu are în vedere factorul istoric sau, altfel spus, raporturile sale cu contextul. Orice text literar e o replică la context. Iar replica implică o nouă luare de poziție adică, pînă la un punct, o ruptură. Poate fi vorba de o replică la contextul general social sau ideologic, de o poziție nouă a scriitorului față de o anumită concepție despre raporturile sociale sau, în general, față de un anumit fel de a gândi existent în momentul cînd începe să scrie, dar pentru ca ceea ce face să fie important din punct de vedere literar trebuie ca și față de contextul literar să fie vorba de o replică. În această ordine de idei, o mișcare literară se constituie ca replică/ruptură față de una anterioară sau contemporană, o carte se va scrie oarecum împotriva felului în care s-au scris altele, folosirea limbajului în textul literar apare ca o replică/ruptură la folosirea lui comună și fiecare moment dintr-o carte va fi o replică la altele din aceeași carte. Aceasta înseamnă că o operă nu are un cod prestabilit, ales de la bun început de autor, ci un cod care se face, se transformă. Prin urmare, o analiză literară nu numai că nu trebuie să se limiteze la text ci trebuie să-l pună în legătură cu alte coduri, sociale, ideologice și, mai ales, literare dar nici nu trebuie să considere textul ca pe un bloc static, o arhitectură, ci ca pe o serie de invenții succesive, de rupturi

nearbitrare față de restul textului. Analiza trebuie să ducă la stabilirea, pe cât cu putință, a cîtimii transformării literaturii de către textul respectiv. Cu alte cuvinte, numai analiza diacronică a raporturilor intra și intertextuale poate reintroduce judecata de valoare.

Pe de altă parte, e adevărat că există ceva în artă care nu se schimbă, că ea se caracterizează, și încă într-un mod esențial, printr-o ieșire din timp deoarece ceea ce semnalizează e mereu același lucru, dar acesta e un alt plan al discuției. Numai transformîndu-și mereu codul, numai în măsura în care el nu e previzibil, fiind în fiecare moment în curs de a se inventa, poate arta să semnalizeze mereu același lucru, pe sine însăși sau, altfel spus, procesul de semnificare. De altfel, Ponge nu scapă din vedere acest lucru de vreme ce el vorbește atît de faptul că literatura implică în mod obligatoriu rupturi cît și de acela că ea spune mereu același lucru, se spune pe sine.

De fapt, ceea ce se află înaintea actului (poetic), adică săpunul neutilizat respectiv limba, e prins într-o dublă tendință. Una este aceea de a dura („... la tentation de durer...” —p. 89), de a se proteja neangajîndu-se în proces, trăind ca o piatră („... le galet représentant, si l'on veut, le type achevé de cette perfection...” —p. 85), de unde, făcînd transpunerea propusă a săpunului în limbaj, mefiența instinctivă a multora față de artă, ingeniozitatea multor oameni de cultură în a găsi feluri de a aborda arta care să nu fie adevărate lecturi, căci lectura — săpunul mînuit — este un autoconsum al omului. A doua tendință îi vine din sentimentul că rostul său nu este să se păstreze („... le sentiment, d'autre part, que là n'est pas son devoir.. sa nature...” —p. 89) ci să activeze (poetic), activitate care-l răsplătește cu jubilarie, cu bucurie. Precumpănitoare este a doua tendință, căci numai ea îi dă utilitatea, utilitatea majoră de a exista potrivit naturii sale. Se sugerează chiar că săpunul nu numai că nu vrea dar nici nu poate să-și uite datoria („... ne peut ni ne veut aucunement oublier son devoir...” —p. 89). Ceea ce se poate comenta în sensul că între folosirea poetică și cea comună a limbii nu este o demarcație netă, că orice act de limbaj implică un cît de slab efect poetic. Această posibilitate și obligativitate în același timp îi vin săpunului/limbii din aceea că este făcut dintr-un singur element, uleiul, și, prin urmare, este în întregime apt de a se consuma („Aussi bien, ne se protège-t-il aucun tégument différencié, ne forme-t-il aucune croûte.. ne lui consacre-t-il ou sacrifie-t-il entièrement aucune de ses parties, qui, ensuite, ne serait plus bonne à rien...” —p. 89—90; „Tout cela tient à l'huile qui le compose et qui fait le substrat de ses qualités...” —p. 91). Săpunul e un complex de calități utilizabile („Il n'a rien à maintenir d'autre qu'un complexe de qualités...” —p. 90), limba nu este decît un complex de calități care pot fi utilizate poetic.

Actul poetic nu conține un mesaj transmisibil, un suflet într-un corp, ci el se transmite în întregime („... je ne dirai pas qu'il rend l'âme, car c'est son corps entier qu'il laisse se disperser...” —p. 96), în măsură în care lectura are loc. Săpunul în activitate este, deci, chiar actul poetic. Rostul lui este să se consume — și se consumă anunțîndu-se, vorbind despre el însuși, ceea ce face pînă ce se epuizează. Vorbind despre sine și epuizîndu-se în acest fel, el nu face decît să-și descrie dispariția („Il y a beaucoup à dire à propos du savon. Exactement tout ce qu'il raconte de lui-même jusqu'à la disparition complète, épuisement

du sujet.”—p. 17). Prin urmare săpunul, respectiv actul poetic, încetează să existe cînd a terminat de a se spune („Quand il a fini de le dire, il n'exite plus.”—p. 18). Recunoaștem aici părerea că ar exista o identitate între scriitură și lectură. J.—P. Faye care s-a despărțit de o vreme de grupul „Tel Quel” datorită unor deosebiri de vederi și în această privință, afirmă că e vorba aici de o iluzie idealist subiectivă („Telle est l'illusion que ranime l'hypothèse récente d'une „égalité” entre l'écriture et la lecture : leur équivalence se traduisant justement par une „histoire” réduite justement au simple temps de lecture.”²). O atribue, în ordine cronologică, lui Corneille și, reapărînd mult mai tîrziu, lui Robbe-Grillet care spune că istoria din *L'année dernière à Marienbad* durează cît durează proiecția filmului, dar mai ales o referă la foștii lui tovarăși de grup de la „Tel Quel”, deși nu-i numește. Poziția lui e explicabilă în sensul că-l interesează în special impactul literaturii asupra vieții sociale. El consideră, pe bună dreptate că ecoul scrierii literare se prelungește în viața socială și se detașează de actul nemijlocit al lecturii. Totuși nu cred că aceste ecouri contestă identitatea dintre scriere și lectură. Însă este adevărat că timpul lecturii nu poate fi identificat cu timpul parcurgerii textului. Mai întîi pentru că chiar scrierea lui a fost mult mai anevoioasă și mai îndelungată. În al doilea rînd pentru că a spune că lectura e scriere nu presupune, cred, afirmația că a citit e a te identifica cu autorul și a reface întocmai procesul scrierii textului. Lectura este scrierea în sensul că este reluarea scrierii. Ea duce de fiecare dată la altă variantă a textului citit iar în cazul lecturii întreprinse de un scriitor sau de un critic ea se încheie atunci cînd în locul textului citit a apărut alt text. Pe de altă parte, pot fi avute în vedere două momente ale lecturii. Există lectura individuală, aplicată direct asupra textului și o lectură generalizată, manifestată prin ecurile textului în viața socială. Dar și în cazul acesta se poate vorbi de identitatea între lectură și scriere căci dacă scrierea este un act individual, ea este și unul colectiv anonim deoarece autorul lucrează cu structuri literare și lingvistice, cu sensuri pe care nu le inventează decît în mică măsură, structuri și sensuri care s-au constituit în decursul unei activități literare și general sociale anterioare iar această constituire este și ea o scriere. Prin urmare, identitatea există dar nu trebuie să confundăm timpul lecturii cu timpul parcurgerii textului.

Revenind din nou la poemul comentat, e de spus că a afirma despre săpun/act literar că vorbește despre sine nu e suficient pentru a-l defini. Există un fel de a se consuma al săpunului care nu e grăitor. E vorba despre istovirea lui în apă, cînd e uitat acolo („Qu'on l'y laisse séjourner ... elle y meurt de confusion.”—p. 18; femininul e folosit aici fiindcă săpunul e comparat, la rîndul său, cu o piatră). Pentru ca săpunul să-și împlinească menirea, el trebuie să intre într-un joc cu mîinile noastre și cu apa, joc datorită căruia aparența lui va deveni spectaculoasă („Le jeu consiste justement alors à la maintenir entre vos doigts et à l'y agacer avec la dose d'eau convenable afin d'obtenir d'elle une réaction volumineuse et nacrée...”—p. 18). Cu alte cuvinte, nu săpunul ca atare simbolizează actul poetic ci numai săpunul cuprins într-un joc. Luat

² Jean-Pierre Faye, răspuns la ancheta *Le roman par les romanciers*, „Europe”, nr. 474/1968, p. 140.

izolat, săpunul e inert ca o piatră, cu deosebirea că nu e natural ci artificial („Le savon est une sorte de pierre, mais pas naturelle... ”—p. 20) și avînd caractere care-l deosebesc de orice ar fi din natură („Il n'est pas dans la nature rien de pareil au savon.”—p. 23). Izolat, săpunul semnifică posibilitatea noastră de limbaj, adică limba, înțelegînd acest cuvînt în sensul lingvisticii structurale.

Considerarea artei ca joc, așa spune joc al semnificanților, este frecventă. Iată, aleasă doar pentru că se află la îndemînă, părerea lui Jakobson: „En poésie, les équations verbales sont promues au rang de principe constructif du texte (. . .). Le jeu de mot (. . .), la paranomase, règne sur l'art poétique.”³ Se vorbește aici despre joc ca principiu constructiv și deci pentru a sublinia nu gratuitatea artei, idee la care n-am subscris, ci libertatea ei de organizare în raport cu constrîngerile impuse limbajului comun. Tot așa, așa fi putut alege, pe același criteriu, părerea lui G. Călinescu din *Principii de estetică*⁴ sau pe cea a lui J. Lotman din *Teza asupra problemei „Arta în rîndul sistemelor modelatoare.”*⁵

Deci, pentru ca activitatea săpunului să devină analoagă celei poetice trebuie să intre în joc cu mîinile noastre, altfel spus cu tehnica artistului. Însă nu e totul, mai intervine un element fără care jocul nu poate avea loc, element care nu e un simplu participant căci darul săpunului este tocmai de a ne face să ne știm servi într-un anumit fel de acest element: apa („... le pouvoir est aux mains du savon de rendre consentantes, complaisantes les nôtres à se servir de l'eau...” — p. 19). Cum se vede, pe lîngă mîinile noastre, pe lîngă tehnica artistului mai există și mîinile săpunului, legile limbii care permit ca jocul poetic să stabilească un contact semnificativ cu apa.

Ce este apa, de vreme ce jocul pare să aibă loc tocmai în vederea stabilirii unei legături productive între om și apă! Apa pare să fie un mediu înconștient, totuși natural, nicidecum metafizic, cu care ne aflăm în contact și care ne influențează în chip decisiv activitatea.

Să notăm că săpunul mînuit absoarbe apa („... le savon gobe l'eau...” — p. 23) și o face prin mișcarea învăluitoare, „vicioasă”, de pe urma căreia apar forme goale în interior („... des raisins creux...” — p. 23) dar parfumate („parfumés” — p. 23), sfere irizate („... sphères .. irisées...” — p. 23). Cum era de așteptat, de vreme ce vorbește despre el însuși, formele cărora le dă naștere săpunul nu spun nimic în plus; sînt goale dar se oferă simțurilor, plăcerii, căci sînt parfumate și irizate. Un adjectiv ce se repetă este „vicios”. Ceea ce se întîmplă între săpun și apă este vicios căci duce la un abuz reciproc („... il y a là quelque chose de vicieux, une sorte d'abus réciproque...” — p. 24) din care ies transformate — săpunul se epuizează iar apa se înșpumează.

Săpunul/act poetic este un intermediar între corp/om și apă/mediu înconștient. Numai cu apă omul nu se poate spăla („C'est que l'homme .. ne peut

³ Roman Jakobson, *Essais de linguistique generale*, Paris, Editions de Minuit, ed. 1968, p. 86.

⁴ G. Călinescu, *Principii de estetică*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 70. și p. 73.

⁵ Iuri Lotman, *Teze asupra problemei „Arta în rîndul sistemelor, modelatoare”*, lucrare în limba rusă), Tartu, Trudy po znakovym sistemam, III, 1967, pp. 130—145.

se décrasser à l'eau simple, serait-ce sous des torrents à s'y noyer ...” — p. 30). Cu alte cuvinte, pentru a fi eficient, contactul omului cu inconștientul trebuie să fie mijlocit de acel act de limbaj pe care-l semnifică săpunul mînuit („Arrive un homme aux mains sales. Alors le savon oublié va se livrer à lui.” — p. 26). Pe de altă parte, tendința săpunului este de a aluneca în apă, a actului poetic de a-i scăpa omului acolo unde percepția lui nu-l mai ajunge, a se pierde în mediul inconștient („Le voilà qui m'échappe et comme une grenouille replonge au bassin ... émettant aussitôt à ses dépens un bleu nuage d'évanescence ...” — p. 24).

Comparînd săpunul care scapă cu o vietate acvatică, o broască sau un pește („Ce galet inerte est presque aussi difficile à tenir qu'un poisson.” — p. 24), Ponge ni-l amintește pe Bachelard care spunea despre produsele imaginației că se avîntă ca niște pești în apa elementară.⁶ De altfel, apa din *L'eau et les rêves* este apa din *Le Savon*.

Numai întrucît e stăpînit de mîini, întrucît există o gramatică a mînuirii lui, săpunul e un mijlocitor eficient între corp și apă. Am putea considera atunci că săpunul evanescent în apă simbolizează acele stări poetice care nu se rezolvă într-un travaliu. Deasemenea, mînuirea trebuie să fie abilă dar fără exagerări, fără vanitate, cea mai mică exagerare stricînd formele pe care le ia săpunul („... la moindre exagération fait exploser ...” — p. 27), după cum mai multă apă decît i se potrivește actului respectiv are același efect: „... une catastrophe des eaux ...” — p. 27.

Calitatea săpunului/a actului poetic nu stă în diversitatea acțiunii ci în durată ei, în a se spune cît mai mult cu putință („Plus il est long à le dire, plus il peut le dire longtemps, plus il fond lentement, de meilleure qualité il est.” — p. 35). Calitate depinzînd atît de săpun ca atare cît și de tehnica mînuirii lui și de cantitatea de apă, nu prea mare, ce intră în joc. Aceasta, deși contribuie la jocul săpunului se află oarecum în luptă cu el. E schimbată de contactul cu săpunul („Les eaux en sont, d'ailleurs, fort impressionnées, troublées ...” — p. 54). Actul poetice o consumare de sine a omului care, datorită contribuției inconștientului apare aici ca o crimă a acestuia, adică, în termenii lui Ponge, o crimă a apelor („Elles ne se débarassent pas facilement de leur crime ...” — p. 54). Încît accentul nu cade nici un moment pe o eventuală esențialitate a actului consumării în sine, a înstrăinării în alt mediu ci pe strategia vicleană cu care ne servim de inconștient pentru ca, cu pierderi cît mai puține și, mai ales, cît mai lent întîmplăte, să se producă un act de limbaj de un anumit tip. Poate de aceea tonalitatea poemului este stenică, aproape voioasă, spre deosebire de aceea a unei cărți cum este *L'Espace littéraire* de M. Blanchot⁷ unde accentul cade pe esențialitatea înstrăinării.

⁶ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie Jose Corti, 1947, p. 72 și 230.

⁷ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, collection „idées”, 1968, pp. 24, 90, 98, etc. Totuși, și Blanchot afirmă că artistul, prin chiar opera sa, evită alienarea totală într-un „afară”: „Dans l'oeuvre, l'artiste ne se protège pas seulement du monde, mais de l'exigence qui l'attire hors du monde. L'oeuvre apprivoise momentanément ce „dehors” ...” — p. 54. Numai că pentru el procesul scriiturii, cel care alienează, caută să nu se lase prins într-o operă.

Totuși, chiar dacă nu e vorba de transformare a conținutului în inconștient sau a umanului în alt mediu, secund, există o mare deosebire între, pe de o parte, raportul dintre inconștient și actul poetic, acesta din urmă modificându-l pe primul, amestecându-se cu el, logodindu-se cu el („... en se mélangeant intimement à l'eau, en s'y mariant...” — p. 98) și, pe de altă parte, raportul dintre nepoetic și inconștient. Acestea își rămân exterioare deși inconștientul modifică chiar și nepoeticul, apa sfarmă piatra, dar o face cu indiferență, fără a fi la rîndu-i modificat de ea („... envers les pierres ... l'eau agit avec une sorte d'indifférence ... Elle finit certes par les user, mais ne s'en trouve aucunement modifiée.” — p. 97). În același timp, în urma logodnei cu inconștientul, tot ce e impuritate se înlătură în actul poetic („En même temps, la mémoire de toute saleté se dissout.” — p. 98) și aceasta se întâmplă datorită fervorii care apare la contactul dintre cele două medii, atunci cînd este favorizat de o gramatică bogată („C'est ... à la faveur d'une prestigieuse mise en scène, que s'opère sa confusion dans le liquide...” — p. 98). Neimpulsionat de o asemenea gramatică, actul e insignifiant („C'est la quantité qui noie ici la qualité, qui la rend indistincte... ou insignifiante.” — p. 98). În schimb, atunci cînd echilibrul între toate elementele aflate în joc există, actul poetic devine unul de comunicare. Ceea ce se comunică atunci este actul însuși, faptul de limbaj însuși, cît și mediul cu care ne pune în contact. Ponge spune despre apă: „Intimement liée au savon, elle le communiquera en même temps qu'elle même.” (p. 103) Comunicarea are loc prin apariția, la hotarul între cele două medii a unor unități noi — ciorchini de spumă, imponderabili și zburători („Saturée de savon, l'eau mousse au moindre geste .. grimpe à l'assaut du ciel.” — p. 103).

Aici intervine un element nou, la care nu m-am referit deși în poem a apărut în cîteva rînduri, și anume aerul. Aerul pare să figureze o absență, deci ceva greu de definit, imposibil chiar, o absență care susține alcătuirile mixte ale poeticului. Aerul le umple, spre el tind, în el plutesc un moment și se irosesc în cele din urmă în el („... l'eau .. Veut se lier à l'air .. Saisit le bras de l'air .. se jette au bras de l'air. Manifeste même une espèce de prétention aérostatique .. éphémère succès.” — p. 103). Întreaga activitate poetică este orientată spre captarea acestei absențe, a acestui aer care e totodată un suflu generator, o dorință. Lucrul tehnic al poetului e numai o sumă de procedee asigurînd lucrul generator al suflului de dorință („... peut-on travailler à une bulle ! Non, assurément — sinon la soigner dans le souffle même qui lui donne naissance.” — p. 104). O figură poetică e reușită în măsura în care se menține în contact cu această respirație și se umple de ea pînă ce devine atît de ușoară încît se desprinde de cel care a „suflat-o” și dobîndește o capacitate de zbor autonom („Il faut seulement la gonfler d'un souffle assez uni .. d'un mouvement de l'âme à la fois mesuré et persistant .. jusqu'au moment ou elle se détache quasi spontanément du calme.” — p. 104). Odată cu figura poetică se desprinde de autorul ei „ființa” lui esențială (les bulles „se soulèvent de terre et vous emportent avec eux .. être-sous-tous-les-rapports.” — p. 105). Nu simbolul unei ființe ci ființa însăși („Ainsi, échappent-ils au symbole.” — p. 105), al cărui loc de manifestare e la întîlnirea activă dintre imediatul uman și secundul inconștient, dintre săpun și apă.

Suflarea bulelor, pe care Ponge le și numește literare, este o ocupație copilărească („... un jeu assez enfantin...” — p. 106). Afirmăție ce vine îndată după aceea că e o ocupație lipsită de utilitate. De rîndul acesta nu mai e vorba despre utilitatea atribuită în altă parte poeziei de a-l atrage pe om spre nivelul său superior de existență, ci de utilitatea, pe care poezia nu o are, de a explica lucrurile, de a servi, adică, la adaptare. În această ordine de idei, e firească apropierea dintre poet și copil, de vreme ce nici copilul nu are obligația dar nici puterea de a se adapta singur. Însă poetul nu e numai adultul care-și poate regăsi copilăria, puțința de a emite niște bule de săpun, activitate inutilă și totodată cea mai utilă, esențială. El e și artizanul care oferă tuturor un mijlocitor către o astfel de activitate. El pregătește o soluție de săpun și apă din care cît mai mulți vor putea să sufle alte bule („... il s'agit beaucoup moins de propulser moi-même des bulles que de préparer le liquide .. de vous tenter d'un mélange à saturation, dans lequel vous pourrez, à mon exemple, vous exercer .. indéfiniment, à votre tour.” — p. 106). Regăsim aici ideea contemporană potrivit căreia alcătuirile poetice sînt materialul de construcție al altor alcătuirii ivite de cititori atunci cînd întreprind o adevărată lectură. Lectura nu rămîne la aparența atrăgătoare, la bulele poetului, ci coboară împreună cu acesta în amestecul din care s-au ivit și din care formează noi bule literare. Însă dacă problema nu mai e pusă referitor doar la scriitor ci și la cititor, la toți cititorii virtuali, prin urmare la toți oamenii, atunci trebuie să existe preocuparea de a se realiza o artă ce s-ar putea adresa tuturor fără a se neglija legea generală care obligă arta să se transforme mereu și deci interzice să se rămînă la o modalitate devenită accesibilă. O asemenea preocupare există într-adevăr la Ponge. El e tot timpul conștient de necesitatea diferențierii continue a artei de ea însăși. Admirația pentru artiștii din trecut nu poate schimba nimic în această privință („Chaque fois que je relisais les maîtres, aussi bien les modernes que les anciens, l'enthousiasme et l'admiration me saisissaient, mais je m'écriais intérieurement dans le même moment : „Fait (et donc à ne plus refaire)”, — p. 117. În același timp, el are în vedere necesitatea ca arta să se adreseze tuturor și cu cît mai multă intensitate. El observă năzuința crescîndă a oamenilor nu de a-și schimba natura, „ființa”, ci de a se schimba în sensul de a trăi potrivit naturii lor, de a și-o actualiza. Iar actualizarea are loc cu intensitate în acte creatoare, adică în acte de tip literar. De unde decurge nevoia de a dispune, în fiecare moment și în fiecare domeniu, de scriituri active. Cu alte cuvinte, preocuparea pentru invenție trebuie reunită cu aceea pentru accesibilitate iar soluția nu este un compromis ci invenția unei noi scriituri, a unei Scriituri („... une nouvelle Ecriture...” — p. 118) în stare să satisfacă ambele deziderate.

O scriitură de maximă eficacitate — iar prin eficacitate nu înțeleg neapărat superioritate calitativă — ar fi, desigur, nu una care ar impune lecturii o descifrare anevoioasă ci una a cărei lectură ar fi un proces firesc și continuu, tinzînd spre continuitatea firească a simțurilor, a văzului, de pildă. Citirea înseamnă anularea cititului („... tout devant s'effacer pour l'oreille au fur et à mesure de la diction...” — p. 116), și continuitatea citirii e asigurată

atunci cînd anularea nu e dificilă: ”... je ne puis employer des expressions trop denses (qui impliquent de pouvoir être relues plusieurs fois, ou qu'on s'y attarde un assez long temps ...)” — p. 116. Însă se poate recunoaște după ezitări că Ponge nu are păreri prea conturate despre felul cum s-ar putea realiza o asemenea scriitură, lucru explicabil dacă ne gîndim că nici nu se poate prevedea decît cel mult direcția ei de dezvoltare și mai ales nu de către un artist prins în propriul său sistem de scriere. Puterea lui de invenție fiind concentrată asupra sistemului respectiv, el nu se poate rupe de sistem pentru a imagina sisteme viitoare. În măsura în care o poate face, e vorba de un demers superficial, de natură eseistică, nu lipsit însă de folos căci dă de gîndit acelor artiști care se vor angaja în noile sisteme. Sau poate gîndi despre viitor prin analogie ori, mai exact, prin confuzie de planuri, încercînd să-și amelioreze propriul sistem potrivit intuiției pe care o are despre viitor. El alcătuiește atunci un simbol a ceea ce urmează să se petreacă în viitor, crezînd totodată că a adus viitorul în prezent. Așa procedează Ponge atunci cînd își propune să mărească randamentul scriiturii sale prin repetiție, astfel diminuînd treptat densitatea prea mare a unor expresii („... il pourra même être assez indiqué de répéter plusieurs fois certaines d'entre elles, comme est pratiqué en musique ...” — p. 116). De fapt, repetiția ca atare nu poate fi o inovație în literatură. Ea a intervenit întodeauna ca element de redundanță. Să ne gîndim, de exemplu, la rostul rimei în această privință. Misterios în literatură e faptul că redundanța nu epuizează informația, așa cum se întîmplă în comunicarea curentă. Sau, mai bine zis, epuizează informația extra-estetică — densitatea expresiei de care vorbește Ponge dar nu epuizează ci se comportă ca un rezonator al informației specific literare. Însă repetiția în literatură nu poate fi despărțită de inovație. Nu pot fi repetate mereu aceleași elemente în sisteme succesive de scriere ci fiecare sistem poate repeta acele elemente pe care el însuși le introduce. Ori, la nivelul unităților mici, pînă la frază, nivel a cărei înnoire condiționează o adevărată înnoire a scriiturii moderne, Ponge nu aduce nimic nou. Prin urmare, faptul că își organizează muzical cartea, repetînd din loc în loc sau transformînd unele fraze, contribuie la calitatea poeziei sale dar nu înseamnă o adevărată invenție care ar putea, eventual, să arunce o punte spre viitor, spre acea Scriitură de maximă eficacitate. În schimb, cartea lui ne lasă să visăm la o posibilă artă viitoare ce s-ar organiza așa, cu reluări de secvențe și variații ale aceleiași secvențe, însă numai în eventualitatea că s-ar găsi niște semne, niște impulsuri care ar actualiza cu eficiență capacitatea semnificatoare a omului, adică pe cea de relaționare de semne, încît repetarea lor ar asigura o continuitate a activizării unui limbaj de tip poetic. Numai că spre o astfel de activitate poate orienta mai curînd decît cercetarea exclusiv artistică, o cercetare complexă, științifică, a omului, a lumii sale, care să stabilească cea mai propice orînduire a raporturilor atît exterioare — sociale, de producție, de mediu în general — cît și a celor interioare, a elementelor psihice deci, în stare să facă posibilă o astfel de activitate.

Ne permite, oare, textul lui Ponge un comentariu referitor la înnoiri atît de radicale? Cred că da, atunci cînd spune că dacă ne lipsesc obiecte de felul săpunului ne simțim frustrați și facem totul pentru a le fabrica, pornind chiar

de la zero („Lorsque, par extraordinaire, il arrive que de tels objets nous manquent ... nous voilà saisis d'un vif sentiment de surprise et de frustration, qui, en quelque façon, nous déséquilibre. Moralement (C'est-à-dire pratiquement), nous nous trouvons acculés à un choix. Nous pouvons décider d'apprendre soit à nous passer d'eux, soit à les fabriquer nous-mêmes, à partir de zéro ...” — p. 122—3).

Ponge spune că artiștii ne fac să vedem lucrurile („... faisant voir les choses ...” — p. 124), ceea ce poate fi înțeles, și nu e o idee originală, în sensul că ne împropățează privirile. Mai mult decât atât, însă, s-ar părea că artiștii ne fac accesibilă și o altă realitate („Du moins peut-on les considérer, déjà, comme d'utiles initiateurs à une certaine „réalité” du monde ...” — p. 124). Pus în ghilimele, cuvântul „realitate” pare să nu se refere la aceea pe care artiștii ne fac s-o vedem mai bine ci la o alta. E vorba de o realitate ascunsă pe care noi înșine o fabricăm sau în care, poate, lucrurile nu sînt clare, numai ne scufundăm, adică aceeași pe care o simbolizează apa. Rostul artiștilor ar fi de a ne întreține capacitatea de efort în această direcție, așa cum antrenorii mențin capacitatea de efort a sportivilor („... comme des entraîneurs, au sens de l'entraînement sportif ...” — p. 124). Însă activitatea lor nu e decât provizorie („... ne serait-ce que provisoirement, je l'accorde.” — p. 124), afirmație din care se poate deduce încă o dată că atunci cînd vorbește despre Scriitura de inventat Ponge are în vedere un limbaj diferit și mai eficace decât actualele limbaje artistice.

Dintre modalitățile de literatură, cea mai potrivită pentru antrenament este poezia, și anume una care e un pur joc de cuvinte, nepropunîndu-și să reprezinte ceva din afara ei („... jeu purement verbal, sans imitation ni représentation de la vie ...” — p. 125), nesentimentală și nesubiectivă („... non le poème sentimental, subjectif ...” — p. 125), cît mai „rece” posibil („... le plus „froid” possible.” — p. 125). Aici nu trebuie să ne grăbim a-l acuza pe Ponge că se închide într-un turn de fildeș, indiferent la ce se întîmplă cu oamenii. Să nu uităm afirmația lui potrivit căreia arta ne face să vedem ca și o alta prin care îi răspunde aluziv lui Sartre, spunînd că paradisul nostru sînt ceilalți („Notre paradis, en somme, ne serait-ce pas les autres !” — p. 128) Să nu uităm că poetul vrea să le ofere oamenilor un obiect dorit: bucuria (l'objoie). Totuși, de ce reclamă pentru poezie caracterele amintite? Pentru că regulile jocului i se par a fi cele care se depărtează cel mai mult de cele ale folosirii comune a limbajului, pentru că sentimentele și „viața” din artă permit o lectură ce neglijează funcția specifică a literaturii, permit o lectură ce transformă în fapte de viață ficțiunea literară nerespectîndu-i codul. Ponge vrea un obiect literar utilizabil numai la o adevărată lectură („... un objet gratuit .. dont la valeur n'apparaîtra qu'au moment d'une véritable lecture.” — p. 125). Un astfel de obiect, gratuit la prima vedere, e de fapt de o utilitate majoră („Nous sommes mis en possession d'un outillage très précieux, qui a l'air de ne servir à rien, mais qui s'avèrera, en de certains moments, inconcevablement utile.” — p. 125).

Dar, încă o dată, pentru a închide cercul și a încheia, utilitatea de acest tip a instrumentului folosit e reală atunci cînd nu i se dă ca scop unul pe care în alt tip de folosire îl poate avea, adică reprezentarea, transcrierea a ceea îi

este exterior și anterior: „... non comme la transcription .. de quelque idée extérieure ou antérieure) ..” — p. 127. Adevăratul scop al acestui tip de folosire a obiectului artistic este de a ocaziona o cheltuie de sine, și anume în așa fel încît procesul productiv să devină semnal și pentru alții, încît să prilejuiască și altora același proces („... comme l'orgasme d'un être, ou disons d'une structure .. qui doit, pour s'accomplir, se donner avec jubilation, comme tel: en un mot, se signifier elle même.” — p. 127).

Acestui punct de vedere i se poate aduce cel puțin o obiecție, și anume aceea că Ponge, luînd ce e drept în considerare un aspect esențial al funcționalității artei — retransmiterea procesului semnificator — nu se preocupă în aceeași măsură de consecința socială a acestui proces, adică de intervenția multiplă a artei în existența omului, la toate nivelurile ei, prin producerea unor deplasări de sensuri.

În ce privește poemul în ansamblu, rezerva ce se poate face, deja menționată aici, este că nu e consecvent cu sine însuși. Departe de a evita transcrierea a ceva care îi este exterior și anterior, poemul vehiculează o poetică preexistentă scrierii sale. El nu se deosebește în spirit de poemele cunoscute ale lui Horațiu, Boileau sau Pope, adică este un poem clasic în plină epocă modernă, chiar dacă își filtrează simbolic mesajul teoretic, dîndu-i astfel unele ambiguități. (Pe de altă parte, aceleași ambiguități sînt de natură să producă unele confuzii intelectuale, pîrînd uneori să manifeste un anumit evazionism, adică să sugereze nu numai intervenția în actul scriitoricesc a unui strat psihic inconștient dar și existența post sau supraumană a unei „alte” realități).

În această situație, literatura tinde să devină o simplă adăugire decorativă. Cu totul altfel stau lucrurile la un Mallarmé, de exemplu, unde explicarea de sine a literaturii este integrată structural poeziei. Ea poate să apară la analiză și nu într-un simplu comentariu, așa cum s-a întîmplat aici. În același timp, acest comentariu nu poate să fie luat drept o lectură, întrucît poemul lui Ponge nu se reduce, totuși, la arta poetică pe care o cuprinde. O adevărată lectură n-ar putea să negligeze jocul poetic dintre planul literal și cel simbolic, dintre săpun, cu evocările sale referențiale și „săpun”, cu semnificațiile sale intelectuale, dintre descrierea ce se spune pe sine și sensul ei supraadăugat. Rămîne însă faptul că posibilitatea extragerii acestui sens justifică rezervele cu privire la valoarea poemului, după cum bogăția aceluiași sens justificată, cred, cel puțin ideea de a întreprinde lucrarea de mai sus.

СОВРЕМЕННОЕ «ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО»: ПОЭМА ФРАНСИСА ПОНЖА LE SAVON «МЫЛО».

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Считая, что из poem Франсиса Понжа Le Savon «мыло» можно извлечь принципы поэтического искусства, если допустить, что она является рассуждением о поэтическом языке, автор раскрывает симво-

лические значения отношений между мылом, водой, руками и воздухом. Одновременно высказываются некоторые соображения по таким проблемам, как: стремление современной литературы к самоанализу, составление произведения путем отрыва от контекста и необходимость диахронического подхода к литературе, отношение между произведением и чтением, искусство как необходимая игра и т. д.

Автор указывает, что его статья представляет собой критический комментарий, а не анализ, так в ней не рассматриваются плодотворные с поэтической точки зрения отношения между видимым и символическим планами и между предметом описания и самим описанием.

UN „ART POÉTIQUE” CONTEMPORAIN: *LE SAVON* DE FRANCIS PONGE

(RÉSUMÉ)

On a considéré que l'on pouvait extraire du poème *Le Savon* de Francis Ponge les principes d'un art poétique si l'on envisageait ce poème comme un discours sur le langage poétique. On a entrepris cette opération, c'est-à-dire on a interprété les valeurs symboliques des relations entre le savon, l'eau, les mains et l'air, tout en faisant des commentaires sur des problèmes tels que: la tendance théoriquement auto-réflexive de la littérature moderne, les rapports entre l'oeuvre et son contexte, la nécessité de la recherche diachronique, l'identité ou la non-identité entre l'écriture et la lecture, l'art comme jeu nécessaire, etc.

L'ouvrage ne consitue pas une analyse littéraire mais seulement un commentaire critique du poème *Le Savon* car on a négligé les relations poétiquement fertiles qui s'y établissent entre l'apparence et la valeur symbolique du „savon” ainsi que les relations entre le savon en tant qu'objet de la description et cette description elle-même.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ФИЛОСОФСКОЙ
ПРОБЛЕМАТИКИ РОМАНА МИХАИЛА БУЛГАКОВА
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»

ГАЛИНА ЧЕРНИКОВА

Михаил Булгаков, во многом, — наследник традиций русской классической литературы XIX века, движущей силой которой был пафос отрицания и гуманизм сочувствия. Этими чертами русской литературы определялся и выбор героя — жертвы социальной несправедливости.

В творчестве Булгакова, как и во многих произведениях советской литературы 20-х и начала 30-х годов гуманистическая традиция не всегда перерастала в новое, активно-наступательное качество. В сущности, он остается на позиции гуманизма защиты личности.

В своем романе итогов он обращается к кругу проблем, считающихся «вечными». И то, *какие* проблемы он поднимает, *как именно* их ставит и разрешает, к *каким* средствам их художественного воплощения прибегает, дает нам повод для сравнения его романа с эстетико-художественной традицией русской литературы и русской философии начала XX века.

Вряд ли М. Булгаков ставил перед собой цель написать философский роман, но сами проблемы, занимающие его, лежали в непосредственной близости к философии. Углубленно-философский подход к раскрытию жизненных проблем вообще свойственен русской литературе. И «легко может статься, что сам поэт не имеет дифференцированного знания о том, какая объективная идея заключена в его произведении»¹.

Философичность русской литературы отнюдь не случайна, как не случайно и тяготение русских философов к литературе, а зачастую и взаимные переклички литераторов и философов.

Вследствие целого комплекса историко-социальных, политических и общественных условий «художественная литература и критика в России были ведущей формой общественного сознания, единственной идеологией, которая еще могла провозглашать передовые идеи, кри-

¹ С. И. Данелия, *О философском рассмотрении художественной литературы*, «Вопросы философии», 1971, № 5, стр. 140.

тическое и революционное отношение к действительности. Именно в литературе складывались не только критические, но и исторические, политические, философские идеи времени».

Булгаков, на первый взгляд, не помышляет о философичности, повествует о современном ему бытии, но постановка страшно важных (и не только для его времени) вопросов и проецирование прошлого на современность, проверка его отдаленным прошлым, заставляют нас задуматься о глубокое, подспудное философское значение рассказанного на страницах романа. А. Метченко обращал внимание на некоторую близость Булгакова к символистскому роману, указывая, впрочем, на тот факт, что основу романа составляет критический реализм.³ Другой советский критик говорит о сходстве нравственной позиции булгаковских героев с идеями экзистенциализма⁴.

Параллелизмы философской проблематики «Мастера и Маргариты» и художественно-философской традиции русской литературы многообразны. Остановимся на двух категориях параллелизмов романа Булгакова и традиции русского философского романа (Достоевского, русских символистов) и русской философской школы (русского экзистенциализма). Первая группа параллелизмов включает философско-эстетическую проблематику, вторая — точки соприкосновения романа «Мастер и Маргарита» с художественной практикой русского символистского романа (в частности, романов А. Белого). Последнее является более простым и наглядным.

Булгаков часто обращается к пародийным реминисценциям символистского романа. Для иллюстрации перечислим некоторые общие моменты романов А. Белого и М. Булгакова. Так, например, Мастер, как и Хандриков (3-я симфония) не помнит о своей жизни многое — была у него жена, но кто, как ее звали? В памяти осталось лишь полосатое платье. У Белого Хандриков вопрошает: «Когда-то у меня была жена. Где это было? Как ее звали?»⁵ Похоже у обоих писателей иронически-индическое описание сумасшедшего дома (лес, клумбы, тишина, комфорт). Мастер, как и Хандриков, чувствует себя спокойно за стенами больницы и удаляется «за черту времени» как и другой герой Белого (2-ая симфония, драматическая). В черный плащ одевает Мастера смерть на его последнем пути с Воландом к вечности. В «1-ой симфонии» Белого

² У. Фохт, *Пути русского реализма*, СП, Москва, 1963, стр. 9.

³ А. Метченко, *О социалистическом и критическом реализме*, Москва, 1967, № 6, стр. 197.

⁴ И. Виноградов, *Завещание Мастера*, «Вопросы литературы», 1968, № 6.

⁵ Надо оговорить невозможность сравнения творчества Булгакова и творчества русских символистов как двух эстетических систем, ибо Булгакову был чужд лирический мир символизма с его религией, мистикой и метафизикой. Однако в художественной практике находим много совпадений и параллелей. Существуют полные или частичные текстуальные совпадения, разработки мотивов или проблем, иногда параллель возникает в виде намека или реминисценции известной литературной ситуации или героя, но чаще всего в виде спора, иных решений, указаний на иные возможности в жизни.

черным плащом накрывает смерть рыцаря, отводя в последний путь ⁶. В той же «Северной симфонии» одним из прислужников дьявола выступает Богемот (Бегемот — у Булгакова) ⁷.

Общим является символическое значение некоторых понятий. Смерть и обновление у Булгакова, как и у символистов, связаны между собой. Отсюда — важен образ огня, и уничтожающего и обновляющего мир. Так, горит квартира Берлиоза и Степы (один — умер, другой — «обновился», «очистился» от прежней жизни), горит домик Мастера (он и умер, и ушел к другой — вечной жизни), горит дом Грибоедова (знак необходимости «обновления», «очищения» литературного мира). Напомним, что такова же функция огня у Вл. Соловьева ⁸.

Антихрист Вл. Соловьева (он же папа Аполлоний, советник императора, маг), желая привлечь к себе толпу, разбрасывает индульгенции, которые позже превращаются в жаб и змей ⁹. У Булгакова помощники Воланда (сатаны, но и иностранца, специалиста по черной магии, артиста) разбрасывают в театре деньги, которые превращаются в этикетки, резанную бумагу и т. д.

В «Краткой повести об Антихристе» Иоанн обличает папу Аполлония и был за это убит молнией, но впоследствии воскрес. В романе Булгакова Иван стремится поймать, обличить Воланда. В результате своих попыток он был заключен в сумасшедший дом, но за этим следует и его возвращение в жизнь.

Символисты разрабатывали мотив тучи, грозы, как предвестницы катастрофы доброго и временного триумфа злого. Гроза содействовала душевному заболеванию философа в «Драматической симфонии» Белого и гибели Хандрикова в «Возврате» ¹⁰. Черная грозовая туча повторяется у Булгакова и в момент гибели Иешуа, и при описании ухода из жизни Мастера ¹¹.

Перекликается Булгаков с символистами и в изображении любви, побеждающей смерть. А. Белый видит в любви силу, способную спасти героя, возродить его для вечности (Королевна в «Северной симфонии», Светлова в «Кубке метелей» — 4-ая симфония, Катя в «Серебряном голубе»). Маргарита Булгакова борется за любовь и справедливость. Она несет с собой сострадание и добро. Хотя ее роль хозяйки на балу Сатаны, ее жертва была продиктована личными мотивами — попытками спасти Мастера, сердце Маргариты чуждо узкому эгоизму. Получив в награду исполнение одного желания, она требует справедливости, освобождения от вечных мук Фриды. Своим бескорыстием и отчаянной верностью она заслуживает вечность себе и Мастеру.

⁶ А. Белый, *Возврат (3-я симфония)*, Москва, 1905, стр. 102.

⁷ А. Белый, *Северная симфония (1-ая, героическая)*, т. IV, стр. 93.

⁸ См. Финал, «Трех разговоров» Вл. Соловьева, С-Пб, 1901.

⁹ Там же, стр. 189.

¹⁰ А. Белый, *Собрание сочинений*, т. IV, стр. 174.

¹¹ Михаил Булгаков, «Мастер и Маргарита», 4. Ч. II, «Москва», 1968, № I, стр. 91, 128.

Число подобного рода параллелизмов можно было бы увеличить, но для нас важно не количество совпадений, а доказательство самого факта близости романа Булгакова к художественной практике русских символистов.

Большой интерес представляют сопоставления, касающиеся эстетико-философской структуры романа. В определении исторического процесса как живой борьбы добрых и злых сил Булгаков близок к трактовке русских философов Вл. Соловьева, Н. Бердяева, Л. Шестова и др. Особенно невозможно не заметить переклички Булгакова в разграничении добра и зла и их характеристики с некоторыми работами Вл. Соловьева, как, например, «Три разговора», «Оправдание добра. Нравственная философия» и др.

Основная проблема нравственной философии — соотношение добра и зла — решается у Булгакова открыто — в воспроизведении библейского мифа и связана с фигурами Иешуа и Палата, и подспудно — в свете современности, — в реальной фигуре Мастера и в символическом образе Воланда.

Как и Достоевский Булгаков подходит к философским выводам, отталкиваясь от бытового факта. У Достоевского Парадоксалист («Записки из подполья») восклицает: «Свету ли провалиться или мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне всегда чай пить». Человек настолько задавлен, загнан, у него отнята даже мизерная привилегия — пить чай. И от этого мелкого факта он переходит к обличению несправедливости вообще, зла вообще, мира в целом.

У Булгакова Мастер из-за своего романа оказывается отброшенным в число людей подозрительных, нежелательных. Сам же герой уверен в праве на свободу творчества, в недвусмысленности, аутентичности своего произведения. Он недоумевает, негодует, заболевает страхом. И судьба его, соотнесения с судьбой Иешуа, может быть объяснима не только неблагоприятными условиями того времени, стечением трагических обстоятельств, а с общеполитической точки зрения.

Булгаков-реалист прошел период увлечения романтиками (от Гофмана до раннего Гоголя). От романтического метода он наследует углубленное внимание к первоосновам человеческой жизни. Погружая современный мир в атмосферу прошлого, он подвергает его исторической проверке с точки зрения некоего «общечеловеческого закона».

Одна из кровотокающих ран русской литературы — ее неустанная, жертвенническая, непримиримая борьба с многоликим злом мира. Достоевский, вводя тему Добра и Зла, всегда актуален. Но и он придавал большое значение власти ошибок и заблуждений прошлых поколений. Тема Добра и Зла в русской философской традиции всегда связана с проблемами этики, с нравственной позицией героя, и чаще всего отличается внеисторической, общечеловеческой постановкой проблемы.

Несчастье людей, как думает Достоевский, в неумении найти на земле закон, их всех объединяющий, а каждого человека примиряющий с самим собой¹².

У Булгакова очень остро развит «болевой порог», он чутко реагирует на силу зла в мире. Многообразное столкновение добра и зла более всего занимает его в историческом процессе. Но Булгаков зачастую пренебрегает историчностью в разграничении добра и зла, добрых и злых людей.

И Достоевский отмечает активность зла, и «если он возводит в своих приведениях горы зла, то не из любви ко злу, а с тем, чтобы показать, как нечеловечески труден путь человека, ибо в мире, зараженном злом, само добро как бы тонет во зле¹³». Достоевский, как и позже экзистенциалисты, ставит своих героев не просто перед выбором добра и зла, а перед выбором абсолютного различия Добра и Зла. Он очень чуток к проявлениям доброго и злого и поэтому часто насмехается над «добреньким»¹⁴, видя в частном, мелком, филантропическом добре человеческую слабость или лицемерие.

Достоевский не уклоняется от общения со злом, считает зло неизбежным в мире. Лишь пройдя испытание злом, человек способен обрести путь к добру и истине. Гегои романов Достоевского — это люди, стремящиеся к добру, но вершащие зло.

Писатель видел сложность жизни и невозможность во многих жизненных ситуациях избежать зла. Но он различает зло окружающего мира и зло, заложенное в самом герое — носителе определенной идеи.

В героях Достоевского всегда совмещается стремление к великому, возвышенному идеалу с готовностью к преступлению. И в этих случаях писатель апеллирует не к объективным закономерностям, а к нравственному суду героя над самим собой.

По Вл. Соловьеву, борьба Добра и Зла ведется в душе, в обществе и в мире физическом. Само существование зла, считает Вл. Соловьев, не противоречит сущности Бога, воплощенного Добра. «Он допускает его как преходящее условие свободы»¹⁵. Ибо без зла не могло бы быть и самого добра и, кроме того, зло необходимо, чтобы извлекать из него большее благо.

Вечная борьба добра и зла в различных, смеяющихся обликах, разворачивается на страницах произведений А. Белого — «Северная симфония», «Возврат».

Н. Бердяев не считает источником зла природу, иначе констатация зла привела бы к злобной обиде на весь мир. И не бог ответственен за зло. Бог, у Бердяева, как и у Вл. Соловьева, — олицетворенное добро. Эти два начала нельзя сопоставлять, так как бог — добро — абсолютно,

¹² Б. Бурсов, *Личность Достоевского*, «Звезда», 1970, № 12, стр. 165.

¹³ Там же, стр. 137.

¹⁴ Б. Бурсов, *Достоевский и модернизм*, «Реализм всегда и сегодня». Лениздат, 1967, стр. 217.

а стихия зла — относительна и применима лишь к истории, а не к вечности. Зло необходимо в плане свободного творения. Но ответственность за зло лежит на личности. Как соблазны зла выступают у Бердяева волюнтаристские идеи достижения свободы, блаженства путем насилия. Окончательную победу добра он связывает с эсхатологическими ожиданиями: «В тысячелетнем царстве Христовом будет утерта каждая слеза, и слезинка ребенка, из-за которой Иван Карамазов отвергнул прогресс и мир, получит высший смысл»¹⁶.

В романе Булгакова Иешуа и Пилат в одном временном круге, Мастер — в другом, бьются над основной проблемой современной этической ситуации — проблемой изменчивости нравственных норм и безусловности нравственных требований. Эта проблема является одним из краеугольных камней философии экзистенциализма. Так, уже Киркегор не довольствуется простой констатацией всеобщности моральных норм, он субъективизирует моральные требования. Булгаков, как и раньше, экзистенциалисты, пытается найти синтез временного и вечного, безусловного и исторического в этике. Сам подход Булгакова к этой проблеме сходен с экзистенциалистскими попытками разрешения «этической экзистенции». Булгаков обращается к анализу условий конкретного этического существования, его интересуют процессы реализации этических требований в отдельном индивиде. Он различает нравственные требования, как вневременные, общечеловеческие и связывает их реализацию со стоическим идеалом. Так, в кризисных ситуациях его герои Иешуа, Мастер, Маргарита признают лишь «моральную интерпретацию» феноменов жизни. Этическая структура человека учитывается автором как основная и вневременная, всеобщепобязательная. Но, с другой стороны писатель выступает с критикой исторических нравственных норм, обличая их эгоизм, изменчивость, «неистинность». Демагогическое жонглирование этическими понятиями демаскируется в рассуждениях Пилата, Воланда.

Булгаков в своих поисках синтеза временного и вечного в этике идет к созданию «практической философии», к утверждению этических постулатов, к возможности реализации этической экзистенции. Таким образом, писатель выступает в разрешении этой проблемы как последовательный гуманист, связывает нравственные законы с верностью гуманистическим идеалам. Нравственные категории в романе соотнесены с добром. Так, Иешуа верит в возможность пробуждения добра в людях при помощи апелляции к чувству доброго, при помощи «заражения добром» других своей безграничностью доброты, позицией ненасилия. Добро, по Булгакову, не является каким-то механическим преобладанием положительных качеств над отрицательными, а должно быть бескорыстным, глубоким, составляющим сущность человека.

¹⁶ В. л. Соловьев, *Оправдание добра. Нравственная философия*, СПб, 1897, стр. 212.

Иешуа и Воланд, — не только действующие лица событийного, фабульного плана романа, но и символы, архетипы Добра и Зла. И то, что один из них действует в отдаленном прошлом, а другой перенесен в современность ведет к сближению двух событийных систем, цементированию их единства. Проблематика добра и зла в романе рассматривается в многообразных проявлениях. Это и необходимость различать добро и зло, и их многоликие воплощения, и традиционная в русской литературе коастатация силы и могущества зла и некоторая наивность позиции добра.

Булгаков гораздо ближе в понимании роли зла в жизни общества и сущности фигуры демона зла — Воланда к Гете, чем к Достоевскому и русским философам (Вл. Соловьев, «Краткая повесть об Антихристе»). Достоевский не верит формуле Мефистофеля: «Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо», считая, что за ней скрывается либо ложь, либо грубость. Вл. Соловьев также раскрывает лицемерие Антихриста, притворяющегося добрым, человеколюбивым, всеблагим. Русские символисты часто воспроизводили грядущего Антихриста под маской Христа. У Булгакова Воланд не лицемер, его усилия проявляют, провоцируя скрытое в мире зло, а карающий меч Воланда действительно ведет к восстановлению справедливости и усилению позиций добра. В вопросе добра и зла Булгаков мыслит диалектически. Он не только констатирует наличие зла но и считает его необходимым звеном в картине мира, условием и мотором прогресса. Воланд дает знаменательную отповедь одному из непримиримых борцов за добро — Левию: «Что бы делало твое добро, если бы не было зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?»

Таким образом, выявление зла, преодоление его составляет важный момент человеческой жизни. Испытание злом у Булгакова — это испытание истинности, ценности человека. Воланд в романе «Мастер и Маргарита» — многогранный образ. Это — и концентрация зла, и холодная, жестокая неумолимая судьба, и образованный философ-софист, и черный маг. Но есть в нем и нечто привлекательное — прямота, честность, беспристрастность и даже некие добрые порывы. Как архетип зла Воланд дает порождающий ряд, в который входит не только его «дьявольская свита», но и Пилат, редакторы, критики — гонители Мастера, Босой, Могарыч, Берлиоз и многие другие. Булгаков отмечает не только многоликость зла, но и многообразие функциональных кругов зла. В функциональные круги зла у него входит:

- а) зло индивидуальное, личное (отдельные человеческие пороки),
- б) зло физическое (смерть, уничтожение),
- в) зло общественное.

При всем разграничении добра и зла Булгаков показывает и возможность нарушения границ. В этом плане его прямым предшественником является Достоевский, который не только представлял челове-

ческое сердце как поле борьбы дьявола с богом, но и считал, что «в мире, где пышным цветом расцвело зло, лишь через испытание себя злом возможен истинный путь к добру»¹⁷.

Не все герои Булгакова проходят испытание злом. Если Иешуа с честью выдерживает такое испытание, то Левий уже стремится ответить злом на зло (мечь Иуде, ненависть к Пилату) или творить благо путем зла (хочет убить Иешуа, чтобы избавить его от мук). Не случайно все его планы терпят поражение. Отказывается от себя под лавиной обрушившегося на него зла Мастер. Прибегает к помощи зла и Маргарита, в отчаянии своем готовая на все, лишь бы спасти Мастера.

Зло в романе Булгакова не односторонне. Это нарушение границ и своих прямых функций замечаем особенно в Воланде и его свите, выступающих в роли «дсбрых гениев» Мастера и Маргариты, устраивающих их судьбу. «Дьявольские силы» являются карающим мечом правосудия за такие пороки, как ложь (Варенуха, Семплеяров), болтливость (Бенгальский), взяточничество (Босой), стяжательство (буфетчик), подхалимаж (служившие городского зрелищного филиала), предательство и донос (Алоизий, критики), и т. д. Булгаков категоричен в своем приговоре индивидуальному злу, человеческим порокам, из которых его наибольшее презрение вызывают трусость и предательство. Отсюда и наказание Пилату, вечные муки совести — «двенадцать тысяч лун за одну луну».

Обличая зло в мире в его многообразных проявлениях, русские философы выделяют и такую разновидность зла, как смерть или «зло физическое»¹⁸.

Если Достоевский рисует духовную смерть и духовное воскресенье своих героев, а русские философы видят завершающее торжество добра в воскресении физическом, то Булгаков считает бессмертие наградой, компенсацией за стойкость, страдание, правоту. Бессмертие Мастера и Маргариты — это оправдание закона возмездия и неременной победы правды и добра, хстя бы в самой последней инстанции, в отдаленном будущем.

Зло в романе выступает и в облики холодной, жестокой, неумолимой судьбы. Воланд знаком с книгой судеб и предсказывает смерть Берлиозу, буфетчику. Эта разновидность зла олицетворена и в Абадоне, бесстрастном, равнодушном к обоим сражающимся на войне сторонам.

И, наконец, — «неподлинность» бытия. Это — зло общественное, воплощенное в гусударственной машине, подавляющей личность.

Еще Достоевский поднимал тему враждебности мира человеку, отчужденности человеческого существования. Он отождествлял соци-

¹⁶ Н. Бердяев, *Происхождение зла*, Ч. II, «Вопросы философии и психологии», Книга 95 (У), 1908, стр. 479.

¹⁷ Б. Бурсов, *Личность Достоевского*, стр. 138.

¹⁸ В. л. Соловьев, *Три разговора*, СПб, 1901, стр. 138.

альный детерминизм с социальным фатализмом. Изображая конфликт личности и общества, он все же не отрицает момента «соборности», коллективности, необходимости общественных и моральных норм. Достоевский обличает государственную машину, подминающую и безжалостно перемалывающую судьбы простых людей.

А. Белый в романе «Петербург» остро ненавидит бездушное олицетворение государственной власти — А. А. Аблеухова, с его стремлением к «линейной» регламентации.

Вл. Соловьев, Н. Бердяев считали конфликт классов, социальных групп проявлением извечного конфликта личности и общества, личности и государства. Так, по Вл. Соловьеву, — «зло, проявляющееся в извращении государственной идеи или в превознесении закона государства над законом нравственности, есть... особая, более высокая степень зла, чем простое убийство или даже братоубийство»¹⁹. Вл. Соловьев считает общество косным, статичным элементом в истории, а личность — носителем высшего сознания, динамическим элементом в истории. История, по Вл. Соловьеву, развивается благодаря спасительным усилиям лучших людей.

Н. Бердяев, обличая признаки «неподлинного существования»²⁰, провозглашает бунт личности против юбщего, «общеобязательного». Для него — «неистинность общества» проявляется в поглощенности личного общим, в господстве государственной необходимости и подавлении личной свободы, в нивелировке личности государством, уничтожении человеческой оригинальности²¹. По мнению Бердяева, человек в обществе рассматривается лишь как средство для развития коллектива, а его индивидуальная ценность, его судьба безразличны обществу²².

Общественное зло раскрыто в романе Булгакова в узурпированной, деспотической власти (Кесарь, Пилат), в Каифе, использующем авторитет и должность первосвященника в личных целях. Иешуа проповедует, что «великая власть является насилием над людьми и что настанет время, когда не будет ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть»²⁴. Государственная машина, по мнению автора, подавляет личность, лишает свободы действия даже людей, стоящих у власти. Пилат, став винтиком огромной государственной машины, уже не в состоянии остановить ее действие, спасти Иешуа, как бы ему этого ни хотелось. Он чувствует симпатию к Иешуа, но осуждает его на смерть. Он вынужден либо закрывать глаза на невиновность человека (у Булгакова написано буквально: читая при-

¹⁹ Вл. Соловьев, *Оправдание добра. Нравственная философия*, стр. 277.

²⁰ Н. Бердяев, *Опыт эсхатологической метафизики. Творчество и объективация*, Париж, стр. 67.

²¹ Н. Бердяев, *Цит. раб.*, стр. 63.

²² Nicolae Bagdasar, *Teoreticieni ai civilizației*, București, 1969, p. 153.

²³ М. Булгаков, *Цит. произв.*, Ч. II, стр. 22.

говор, Пилат зажимает глаза), либо пойти против машины, стать борцом, героем. Пилат совершает и эту попытку, вступая в спор с Каифой, но быстро отказывается от бунта. Когда-то Пилат был храбрым и решительным полководцем. В долине Дев он проявил свое мужество и готовность к самопожертвованию. Еще Владимир Соловьев проводил различие между воином и палачом. Воин, лишая жизни других, рискует при этом и своей жизнью. Палач распоряжается чужой жизнью как бездушным предметом. Если убийство в первом случае может иметь какое-то нравственное оправдание, то во втором — его нет. У Булгакова Понтий Пилат гордится своими военными подвигами и несет вечное клеймо палача за участие в убийстве Иешуа.

Булгаков настаивает на необходимости совпадения личных и общественных интересов. Гармония представляется ему возможной лишь в результате отказа общества от методов принуждения, подавления, запугивания. Прямым следствием этого вида общественного зла является боязнь самостоятельных поступков, мыслей, поведения — конформизм во всем. Так задуман Берлиоз, опирающийся на общие истины и отвергающий возможность существования непредусмотренного регламентом. Для него не важно, Христос, а важно, чтобы его вообще не было, так как общество, в котором он живет, атеистично. Закон регламентации проникает и в искусство, нарушая его свободу. Никто не опровергает Мастера, не доказывает его неправоты, а обрекают его на молчание, не печатают его романа.

Булгаков ценит в людях их внутреннюю свободу, выдвигает свой идеал — смелость человека, идущего своим путем. Уже Достоевский обращался к теме преодоления обстоятельств. Хотя он и не отрицал власти среды над человеком, но стремился опровергнуть формулу «среда заела». У его героев появляется тот момент отчаяния, который позже развивают экзистенциалисты. Достоевский экспериментирует воздействие страха на человека. Сстрадание и страх и у Булгакова приобращают многозначность. Если пользоваться терминологией русских философов, то различаем два вида страдания: активное и пассивное. Примером активного, мужественного страдания может служить Иешуа. Активное страдание ставит перед собой цель вырвать корень зла. Это — страдание за всех и ради всех. В пассивном же страдании Мастера заложено приближение к смерти. Сложной градацией обладает у Булгакова категория страха. Это может быть боязнь, например, у Ивана боязнь перед неведомым, у буфетчика — боязнь смерти, у Босого — боязнь ответственности за свои поступки и т. д. Страх выступает и в форме трусости — у Пилата. И, наконец, в экзистенциалистском понимании, когда «в страхе личность боится не отдельного явления (войны, болезни, террора), а всего внешнего, отворачивается от мира, чтобы заключить себя в свои собственные пределы»²⁴. Именно таким

²⁴ В. Кирпотин, *Разочарование и крушение Радиона Раскольниковца*, СП, Москва, 1970, стр. 345.

страхом заболевает Мастер и это отгораживает его от других людей, делает невозможным возвращение в общество.

Для русских философов человек важен лишь как свободное деятельное лицо. Вл. Соловьев объявляет примат духовной жизни человека и видит в том ее силу, чтобы человек сам, внутренними движениями своего чувства, ума и воли определил свое отношение к истинному добру, т. е. сам жил своей верой²⁵. Н. Бердяев считает, что человек не только должен быть внутренне свободен, но и достоин этой свободы. Личность может полностью раскрыться только в состоянии «духовной автономии». Внутренне свободный человек, по Бердяеву, остается свободным и в цепях, и на костре. Понятие свободы связано с выбором жизненного пути, как отказ от множества реальностей ради осуществления одной. Чаще всего, у экзистенциалистов этот волевой акт превращается в робинзонаду, в абсолютное обращение к субъекту, внутреннему «я»²⁶. Экзистенциалисты придают большое значение ответственности за выбор самого себя, сближают этот выбор с отчаянием и раскаянием, как предшествующим и последующим состояниями человека. Изоляция человека в капиталистическом обществе расширяется в их интерпретации до космических пределов и приравнивается к вечным условиям человеческой жизни²⁷.

Образы, относящиеся к функциональному ряду Добра, моделируются Булгаковым как близкие по духу к философской экзистенциалистской трактовке личности и свободы. Темы внутренней свободы, выбора жизненного пути, стоической реализации своего духовного потенциала, трагического следствия и ответственности за любой выбор, мотивы трагической вины, страха, разорванности времени объединяются в художественном произведении впервые у Булгакова. Иешуа Булгакова является нам в двух обликах. Во-первых, это одинокий, исключительно мягкий, благожелательный человек, проповедник добра и справедливости. Он плохо знает реальную жизнь и наивно верит в сиюминутное торжество добрых принципов. Эти качества Иешуа делают его беспомощным перед силой клеветы, жестокости, насилия. Булгаков углубляет его трагическое одиночество, оставляя ему лишь одного ученика — Левия Матвея, да и тот не понимает до конца смысла учения Иешуа. Второе обличие Иешуа — архетип Добра, символ высшей правды и справедливости. Это символ порождает функциональный ряд борцов за справедливость, добро, истину. Сюда входят не только Левий, Мастер, Иван, но парадоксальным образом оказывается втянутым на ограниченное время и Пилат, помогающий Левию, вершащий суд возмездия над Иудой. Иешуа у Булгакова верит в возможность пробуждения добра

²⁵ Вл. Соловьев, *Три разговора*, стр. 211.

²⁶ См. D. Ghișe, *Existențialismul francez și problemele eticii*, Editura Dacia,

²⁷ Там же, стр. 167.

в людях при помощи апелляции к чувству доброго. Он именует «добрыми людьми» даже Пилата, Иуду, Крысобоя, веря, что от рождения человек добр и лишь последующие несчастья жизни озлобляют его. Иешуа верит во внедрение добра в человеческие сердца, в возможность нравственных чудес под влиянием дружеских бесед и мягкости обращения. Пилат, с дьявольским огоньком в глазах, не может отказать себе в удовольствии разъяснить ошибку Иешуа, доказать победу зла, силы над мягкосердием и добром. Язык проповеди Иешуа близок полилогу «Три разговора» Вл. Соловьева. И здесь речь идет о «добрых людях», о «заражении добром» людей. Иешуа не просто проповедует добро, но в пограничной, кризисной для себя ситуации не отступает от требования добра. Он подвергается мучительной казни и перед смертью просит передать, что не винит никого за то, что отняли у него жизнь. И по мысли Соловьева, кроме ума и совести, необходимо следование принципу добра до конца «не для того, чтобы получить блестящие венцы себе, а для того, чтобы доставить истинное благо другим, всему человечеству»²⁸, утвердить свой идеал добра ценой своей жизни. Речь шла не просто о распятии невинного, а о том, поколебима ли внутренняя свобода человека. Иешуа остается верен пророчеству, руководствуясь своей нравственной свободой. Булгаков не только говорит о бессмертии своего героя, но и о преемственности его нравственного идеала грядущими поколениями. Писатель питал иллюзии, будто высшая правда находится вне временных законов. Он верил в душевные силы человека, в его способность преодолеть страх, в силу моральных качеств, и в этом гуманистический пафос образа Иешуа. И Мастер поставлен перед необходимостью выбора, ответственен за этот выбор. Сжигая роман, отказываясь от своей миссии, он ищет примирения. Смерть Мастера уже не была его триумфом, он заслужил не «свет», а лишь вечный покой. Идея торжества правды у Булгакова не отличается социальной и политической определенностью. Она опирается не столько на анализ действительности, сколько на веру в прогрессивное развитие человечества, в неминуемую конечную победу добра.

В разработку проблемы «общечеловеческого идеала» входит и вопрос о смысле истории, человеческой жизни, об определении тленного и бессмертного в человеке. Как и у русских экзистенциалистов, у Булгакова время двоятся на историческое и вечное. Историческое время заполнено бытом, мелочностью личных интересов, невзгодами. Трагическая трактовка «темы времени, как вечной категории, и мига, слядакого и трагического, отпущенного человеку, соизмеримости истории и пути одного человека, возникала в «Мастере и Маргарите» как следствие особых отношений художника и современного ему общества, творца и определителя действительности, окружающей его»²⁹.

²⁸ Вл. Соловьев, *Цит. раб.*, стр. 135.

²⁹ Л. Якименко, *Движение времени — движение критики*, «Вопросы литературы», 1969, № 8, стр. 84.

Трагедия героев Булгакова в том, что они не укладываются в рамки своего исторического времени, видят свои задачи в другом — вечном времени, где царят неизменные ценности. И нетленными остаются верность идеалу, любящее сердце, рукописи, не горящие в огне.

Понятие идеи, заложенной в герое в русской художественной и философской традиции неразрывно связано с понятием истины. У Достоевского, для которого каждый герой является носителем определенной идеи, истина представляется высшей инстанцией, познаваемой не столько умом, сколько сердцем.

Истина для него бескорыстна, вечна, высока и бессмертна. И герои Достоевского стремятся «узнать истину в последней инстанции — ради нее самой, а не ради извлечения из нее какой-нибудь практической пользы»³⁰. Русская философская мысль развила наметившееся уже у Достоевского разделение истины на всеобщую и личную или, в экзистенциалистском определении — научную (математическую) и нравственную. Первая существует безразлично от человека и не затрагивает его душевных глубин. Вторая «истина не может быть сегодняшней или завтрашней, она вечна»³¹.

Булгаков, в свою очередь, не отделяет понятия истины от гуманизма и законов нравственности. Поиски истин становятся у него адекватны поискам достойного бремени. Общие истины не становятся опорой человеку. От таких истин легко отказывается в сумасшедшем доме Иван. Булгаков отмечает особую опасность полуистин или ложных истин. Их губительность ясно выступает в истории Берлиоза. Аккумулировав цитаты и полуистины, Берлиоз упорствует в их защите, опровергая своей гибелью выдвинутые им же тезисы.

Экзистенциалисты связывали истинность с раскрытием сущего³². Они считали, что цивилизация встала перед опасностью обездуховления, так как утратила понимание смысла «тайны», «сокрытости». Понимание «тайны» не как непознаваемого принципиально, а лишь как временно непознанного, на их взгляд не только обедняет наш мир, но и закрывает путь к познанию истины. Берлиоз в романе Булгакова отрицает «сокрытое» знание судьбы, не признаваемое разумом. Для него сила разума безгранична и все неизвестное — лишь не познанное временно. Однако, даже подслушивание «тайны» не дает ему возможность проникнуть в нее. Услышав от Воланда картину своей гибели он не может расшифровать ее. В интерпретации экзистенциалистов лишь искусству дано прикасаться к тайнам мира, но не путем отгадывания, а путем ощущения, сопереживания таинственного. Философ и поэт в экзистенциалистской эстетике сближаются, становятся прорицатель-

³⁰ Б. Бурсов, *Цит. раб.*, стр. 147.

³¹ Вл. Соловьев, *Цит. раб.*, стр. 254.

³² См. П. Гайденко, *Философия искусства Хайдеггера*, «Вопросы литературы», 1969, № 7.

ями, а текст превращается в своеобразный шифр, в подбор разных ключей к оставленной «тайне». Вл. Соловьев мыслил искусство как гениальное познание, интуитивное познание идей как высших реальностей. Именно поэтому поэт рисуется пророком, провидцем будущего. И у Булгакова искусство обладает бессмертием, проверяется не только нетленностью, но и вечной человеческой памятью. Мастер не просто создает новую книгу, а воссоздает сохраненное коллективной памятью. Он не обращается к научной документации в передаче исторического прошлого, а отражает его в виде внутреннего сопереживания, прозрения. Поэтому он рад услышать от Ивана подтверждение описанного им и рассказанного Ивану свидетелем событий — Воландом. Показательно, что и Булгаков говорит о преемственности поэта и философа. Мастер-писатель продолжает дело философа Иешуа, а поэт Иван, став учеником Мастера, превращается в философа (сотрудника Института истории и философии). Даже имя главного героя (Мастер) свидетельствует не только о совершенстве его художественного мастерства, но и о уверенности в тайну, истину. Характерен и финал романа Булгакова, где Мастер заканчивает свою книгу не на бумаге, а на деле, принося Пилату избавление, отпуская его на лунную тропу.

Экзистенциалисты переворачивали традиционные способы философствования. В качестве исходного пункта берется **необъяснимое**, раскрытие бытия дается через «ничто». «Ничто» — это не просто отсутствие бытия, смерть, а некая «антижизнь». Булгаков в «Мастере и Маргарите» предвидит не только антитезу жизни — смерть, но и показывает хождение героев в «антимир» то в виде их превращения (Маргарита — ведьма, Варенуха — вампир, Николай Иванович — боров), то в виде аномального восприятия жизни (маска сумасшедшего у многочисленных персонажей), то в виде перехода Мастера и Маргариты не просто в небытие, а в иное состояние — через тени в вечность. Мастер не может ни примириться с действительностью, ни бороться до конца с ее недостатками. Таким образом, судьба ставит его перед лицом «ничто». Но это такое «ничто», с которого все начинается с начала, в новом месте, в новых условиях.

Философия Вл. Соловьева, русских символистов и русских экзистенциалистов носила этический и антропологический характер, а следовательно обращалась, с одной стороны, к проблемам добра и зла, совести и нравственности, красоты — правды — истины и т. д., а с другой, к поискам смысла жизни, стремилась разрешить дилеммы: личность-коллектив, личность — государство, призвание и пути реализации его в жизни, трагизм и отчаяние человеческой жизни и т. п. Разобранное выше убеждает нас, что философская ткань романа «Мастер и Маргарита» пронизана подобным же кругом проблем. Булгаков достигает философских высот путем возведения единичного современного в общеисторические и философские закономерности. В его попытках разобраться в этих закономерностях преобладает этический подход. Зачастую критики отме-

чают неопределенность, расплывчатость «нравственного кодекса» Булгакова, отсутствие в нем элемента идеала, «движения к осязаемой цели»³³. На наш взгляд, нравственный кодекс Булгакова ясен. Он зовет не назад, к христианскому идеалу все терпения и страдания, не к трагической самоизоляции личности, и в этом его самое существенное отличие от Достоевского, символистов, русских экзистенциалистов, а к идеалу служения и признания, отдачи себя целиком мастерству и взаимоотдаче, «эхо-отзывчивости» общества. Большая горечь видна в осознании недостижимости такой гармонии в современном ему обществе. История Мастера не только горькая исповедь, но и проповедь верности абсолютным принципам высшей нравственности. В «Мастере и Маргарите» продолжены раздумья автора над ходом истории, которые с трагической силой прзвучали еще в финале «Белой гвардии»: «А зачем оно было? Никто не скажет. Заплатит ли кто-нибудь за кровь? Нет. Никто». Из подобных рассуждений вытекает и острота постановки проблемы ответственности в романах Булгакова. Кто-то должен платить за кровь и платить вечно, как это делает Понтий Пилат.

Роман «Мастер и Маргарита» является и продолжением философской традиции русской литературы, и новым явлением в русской прозе. Не претендуя на роль учебника жизни, он в яркой, необычной, иронически-водевильной манере заставлял задумываться над самыми глубокими противоречиями жизни, над трагическими вечными проблемами человеческого существования. Книга Булгакова очень сложна, но не одинока в советской литературе. Причину подобной сложности можно объяснить воспоминанием современника Булгакова Вс. Иванова: «В годы написания второй и третьей части «Похождений факира» каждого художника, искренне и глубоко любящего советское искусство, возмущала входившая в моду пошлая манера некоторых писателей, спекулировавших на современных проблемах и на мнимой простоте, которая была в сущности самым низкопробным эпигонством... Я хотел усложненным стилем возражать против мнимой «простоты» пошляков. Поэтому-то во второй и третьей части я не смог придать картине жизни знакомого мне юноши начала XX века, тот социальный размах и ту неистовую жажду творчества, которыми знаменовалась эпоха»³⁴.

Булгаков не был сознательным продолжателем символистской прозы, как не был он и экзистенциалистом. Он чувствовал трагические противоречия жизни и чутко реагировал на них в своих произведениях. Булгаков не допускал возможности никаких компромиссов, никаких отступлений от законов человеческой нравственности. Нравственные человеческие ценности становятся основной темой творчества писателя.

³³ Л. Якименко, *Цит. раб.*, стр. 84.

³⁴ Вс. Иванов, *Собрание сочинений*, (в 8-и томах), ГИХЛ, Москва, 1958, т. I, стр. 119.

Булгаков был максималистом в области морали, выступал как неутомимый и непримиримый обличитель зла, борец за добро в жизни, справедливость для каждой отдельной человеческой личности. Булгаков не дает в романе четких ответов на поставленные философские вопросы, да, пожалуй, и не ставил перед собой подобной задачи. Заслуга его состоит в том, что он их поставил: остро, честно, открыто, бескомпромиссно.

CU PRIVIRE LA UNELE PARTICULARITĂȚI ALE PROBLEMATICII FILOZOFICE ÎN ROMANUL „MAESTRUL ȘI MARGARETA” DE MIHAIL BULGAKOV

(Rezumat)

Lucrarea face parte dintr-un studiu mai amplu despre particularitățile problematicei filozofice în romanul scriitorului sovietic Mihail Bulgakov „Maestrul și Margareta”.

Autorul se oprește asupra punctelor comune care fac posibilă comparația romanului „Maestrul și Margareta” cu romanul simbolist filozofic rus și cu unele lucrări cu caracter filozofic de la începutul secolului al XX-lea (existențialismul rus).

M. Bulgakov încearcă să rezolve o serie de probleme etice, printre care printre care locul central îl ocupă cea a Binelui și Răului. Autorul lucrării cercetează caracteristicile arhitepurilor Binelui și Răului în roman, ale personajelor grupate în jurul acestor arhetipuri, seriile funcționale ale Răului, corelația dialectică a Binelui și Răului.

Autorul insistă, în lucrarea sa, nu numai asupra descifrării sensului filozofic al personajelor și situațiilor din roman, ci și asupra unor aspecte ale măiestriei artistice a lui Bulgakov.

WITH REGARD TO SOME CHARACTERISTIC FEATURES OF THE PHILOSOPHIC PROBLEMS IN THE NOVEL „MARGARET AND THE MASTER” BY MICHAEL BULGAKOV

SUMMARY)

The present work is part of a more substantial study on the characteristic features of the philosophic problems in the novel of the Soviet writer Michael Bulgakov, „Margaret and the Master”.

The author dwells upon the common points that enable the comparison between the novel „Margaret and the Master” and the symbolic philosophic

Russian novel and some works with a philosophic character from the beginning of the XXth century (the Russian existentialism).

M. Bulgakov attempts to solve a series of ethical issues, among which of primary interest is that of Good and Evil. The author of the paper investigates the characteristics of the archetypal Good and Evil in the novel, of the personages centered around these archetypes, the functional series of Evil, the dialectic correlation of Good and Evil.

The author lays stress, in his work, not only on the unraveling of the philosophic meaning of the characters and situations in the novel, but also on some aspects of Bulgakov's literary craftsmanship.

„COMENTARIUL GENERALIZATOR” CA EXPRESIE A STRUCTURII
LOGICE A STILULUI ÎN ROMANUL ARHANGHELII
DE I. AGÎRBICEANU

Analiza mijloacelor expresive folosite într-un text literar poate urmări în unitatea structurii stilistice elementele esențiale determinate de ceea ce este specific în conștiința artistică a scriitorului.

Critica literară dintre cele două războaie a atras atenția în repetate rânduri asupra caracterului „moralizator” al romanelor lui Agîrbiceanu (de altfel, al literaturii ardelenesti în general)¹; pe drept cuvânt, o particularitate esențială a structurii sale scriitoricești, determinată într-o oarecare măsură și de condițiile speciale ale vieții culturale de la începutul secolului în Transilvania, precum și de cariera preoțească a prozatorului, a fost preocuparea lui de a scrie cât mai convingător.²

De aici decurge pe de o parte, grija de a comunica atît de precis, încît să fie posibilă o unică interpretarea a textului transmis, fapt ce determină o anumită organizare a sintaxei și lexicului; iar pe de altă parte, de a motiva cele comunicate prin argumente care depășesc relatarea propriu-zisă de acțiuni și personaje, adresîndu-se, de pe un plan exterior acestora, logicii cititorului, simțului său moral, sau adevărurilor respectate de el ca tradiționale. Scriitorul insistă, argumentează; stilul său dobîndește astfel o structură logică, sau folosind termenul utilizat de M. Cressot³, „expresionistă”.

Stilisticianul francez opune termenii „impresionism” — „expresionism”, definindu-i astfel: „Utilizînd acești termeni [...] noi îi aplicăm la modul de a percepe lumea exterioară, și de a traduce aceste percepții. *Expresionismul reconstituie logic* [s.n., D.D.] faptele furnizate de senzație, le clasează după un raport de la cauză la efect, în timp ce impresionismul ne livrează faptele astfel cum le furnizează percepția imediată”⁴.

Aceste două atitudini opuse necesită pentru exprimarea lor mijloace lingvistice diferite. De pildă, în sintaxă: construcția nominală, impersonală, discontinuitatea, fraza scurtă definesc stilul scriitorilor impresioniști (ca Delavrancea, Gîrleanu, Arghezi, uneori); fraza bogată în subordonări, precizînd cu atenție raporturile cauză-efect, bine articulată și continuă, este o caracteristică a stilului expresionist, adică logic (pe care îl găsim la Bălcescu, Kogălniceanu, Odobescu etc.).

Literatura românească (inclusiv poezia, în bună parte discursivă în secolul al XIX-lea) a început prin a avea, stilistic, o structură logică, și s-a menținut astfel pînă la primele ecouri ale curentelor moderne apusene, care au impus cultivarea sugestiei și mijloacele expresive impresioniste. Cu toate acestea, direcția tradițională a fost, după 1900, încă bine reprezentată;

¹ M. Zăciu în *Ion Agîrbiceanu*, E.P.L., București, 1964, p. 8—36, face o prezentare a opiniilor exprimate de vechea critică în legătură cu opera lui Agîrbiceanu.

² Agîrbiceanu a participat la acțiunea de culturalizare a poporului ardelean, desfășurată prin „Asociațiunea pentru literatura română”, publicînd în „Biblioteca tineretului”, colecție de popularizare a acestei societăți, cîteva dintre lucrările sale. Vezi *Bibliografia publicațiunilor românești din Ungaria pe anul 1910*, în „Transilvania”, XLII (1911), nr. 3, p. 305.

³ Cressot, *Le style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique*, V-e ed., Presse universitaires de France, Paris, 1963, p. 7 și urm.

⁴ Idem, p. 7

Agîrbiceanu continuă prin structura logică a stilului său proza secolului al XIX-lea, încadrându-se în același timp în tradiția stilistică a literaturii ardelenesti.

Lucrarea de față tratează doar despre unul dintre aspectele ce se impun analizei integrale a structurii logice a stilului în romanele lui Agîrbiceanu: comentariul generalizator, urmînd să fie completată prin unele contribuții ulterioare, privind mai ales structura logică a sintaxei și motivarea stilistică prin mijlocirea lexicului (de pildă, frecvența cuvintelor „cheie”).

T. Vianu a atras atenția asupra comentariului moral prin care Agîrbiceanu „corupe” puritatea epică⁵, definindu-l ca unul dintre procedeele cele mai caracteristice ale stilului în romanele scriitorului, pe care acesta îl realizează de obicei reflectînd la modul general în legătură cu situațiile concrete ale cărții, sau care poate fi enunțat chiar ca un pretext pentru o anumită desfășurare a acțiunii și comportare a personajelor. Prin comentariu Agîrbiceanu motivează soluțiile cărții sale, și nu numai cu argumente morale, exprimîndu-și deschis atitudinea, și scutind astfel cititorul de efortul de a o descifra „printre rînduri”⁶.

Fără să reținem deocamdată judecățile de valoare ce însoțesc observațiile lui T. Vianu, încercăm să urmărim structura stilistică a comentariului, raportîndu-l la contextul în care el se integrează și relevînd modul cum acest procedeu contribuie la definirea aspectului logic al stilului.

Iată cîteva exemple. Comentariul motivează un amănunt din psihologia personajului: „Popa Murășanu era foarte vesel [...] Adunase parale frumoase, mai nădăjduia și la sărbători, la împărțitul paștilor, și era vesel cum nu-l văzuse Vasile de mult. Oricît am disprețui banul în ceasurile mari ale vieții, cînd sufletul nostru se înalță în zboruri negrăite, totuși el este cel ce ne dă de obicei siguranța zilei de azi și de mine”⁷ (I, p. 59).

Relatarea unei petreceri din satul Văleni se încheie astfel: „Pînă se întunecă fu un ropotit necurmat, o fierbere îngrozitoare, ca adîncile agitări din masele poporului, care prevestesc o mare nenorocire. Numai cînd acum nu era vorba de nici o nenorocire, era numai împrejurarea că petrecerea de Paști din Văleni își ajunsese culmea.

Domni, doamne, cuconițe, muncitori din mine, țărance formaseră o singură masă, îi însuflețea aceeași simțire.

Rare sînt petrecerile populare în care pătura noastră cultă să se amestece, în chipul acesta, cu muncitorii pămîntului. În Văleni părea că stăpînește democratismul cel mai înalt (I, p. 155).

Comentariul generalizator dobîndește la Agîrbiceanu un loc însemnat nu atît prin extinderea lui, căci, cu unele excepții, raportat la narațiune și dialog, el ocupă spații limitate, cît prin consecințele stilistice pe care le determină în context, și care se datorează mai ales lexicului și sintaxei din care el se constituie. Lexicul comentariului diferă de cel al narațiunii propriu-zise sau al dialogului. Această diferență este desigur, în primul rînd consecința adecvării formei la conținut, ceea ce impune utilizarea cuvintelor cu semnificație abstractă și generală. Posibilitățile scriitorului în această privință sînt însă limitate; de aceea în comentariu își face loc un lexic de o expresivitate uzată prin frecvența lui repetare în stilurile limbii literare, sau numai în paginile romanului, organizat adesea în clișee, grupuri de o relativă unitate⁸ care, concentrate în spații restrînse, sugerează pregnant stilul cărora aparțin, în general cel publicistic, sau al literaturii moralizant-teologice, uneori cel științific. În felul acesta, comentariul se opune într-o oarecare măsură, specificului lexical al stilului beletristic. Lipsa de varietate și de noutate a

⁵ T. Vianu *Arta prozatorilor români*, vol. II, E.P.L., București, 1966, p. 183—184.

⁶ T. Vianu, *Atitudinea stilistică*, în „Studii de stilistică”. Edit. didactică și pedagogică București, 1968, p. 35 și urm.

⁷ Toate trimiterile la textul operei din lucrarea de față se referă la ediția: *Arhanghelii*, vol. I—II, E.P.L., București, 1962.

⁸ Ch. Bally distinge între „serii frazeologice” sau „grupuri uzuale” și „clișee”. Primele creează impresia de „deja văzut”, dovedind „tirania uzajului”. Exemplificînd prin folosirea consacrată a unui număr mare de adverbe și adjective, Bally citează exemple ca: *désirer ardemment*, *aimer éperdument*, *gravement malade*. Clișeele sînt la origine în mare parte metafore literare care și-au pierdut expresivitatea prin repetare. Între exemplele citate apar perifrazele stereotipe ale poeziei clasice: *astrul zilei* „soarele”, *flacăra nopții* „luna” etc. Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, III-eme édition, 1951, I, p. 70 și urm. Vom întrebuița în lucrarea noastră doar termenul „clișeu”, atribuindu-i o semnificație mai generală decît cea dată de Bally.

vocabularului cu conținut abstract afectează oarecum aspectul individual al stilului. Clișeele din comentariile citate: *a disprețui banul, ceasurile mari ale vieții, siguranța zilei de azi și de mine, masele poporului, pătura noastră cultă, muncitorii pământului, nu se făcea nici o deosebire între oameni* etc., creează impresia că scriitorul nu are posibilitatea să învingă întotdeauna — cum spunea T. Vianu — materia „prin excelență prozaică” pe care i-o oferă limba, „unealtă a vieții practice și sociale”⁹ în primul rînd. Prozatorul nu se opune „geniului retoric” al limbii¹⁰, care îi oferă mijloacele cele mai lesnicioase de convingere. Poate trebuie întrevăzută aici și o anumită intenție, explicabilă prin concepția scriitorului, comună cu a generației sale: literatura scrisă de ardeleni în această perioadă se adresează în primul rînd oamenilor simpli.

Clișeele sînt bine reprezentate în comentariile ample, dar ne întîmpină și în plină narațiune, dialog sau analiză psihologică, creînd efecte care se asociază în mintea cititorului cu cele ale comentariului propriu-zis. De pildă, analizînd în stil indirect liber un moment din evoluția sufletească a unui personaj, scriitorul utilizează metafora-clîșeu împrumutată din stilul publicistic; episodul devine artificial: „Iată el îi ghicise gîndul! Ceea ce vorbise de multe ori cu Ghiță, îngrozit, de *cultul aurului*, care lua proporții tot mai înfricoșătoare în casa lor, iată că e spus așa de limpede în cinci cuvinte de clericul Vasile Murășanu! Nici nu-și putuse da sama bine pînă acum pentru ce se simțea nefericită; pentru că, în sfîrșit, tot *cultul vițelului de aur* din familia lor putea s-o țină departe de ai săi, nu însă s-o facă pe ea nefericită” (I, p. 124). Să se compare și exemplul următor: „El călătorise de foarte puține ori cu trenul — cînd venea la școală și cînd se ducea acasă — și chiar drumurile acestea le făcea în răstimpuri destul de îndepărtate, așa că în el rămăsese mult din *tema ce-o are fărănul față de monstrul acesta negru*” (I, p. 18). Dialogul însuși este uneori, de fapt, comentariu (vezi, de pildă, vol. I, p. 85, 86, 87).

Foarte adesea, comentariul este al preotului Agîrbiceanu și poate lua chiar forma citatului biblic, redat fidel, sau parafrazat; clișeele, chiar în afara unor asemenea situații, au de multe ori un caracter moral teologic: „Tatăl său vestejise toate *măririle lumești*, se oprise la *setea nepotolită după avuții*” (I, p. 195); „... și ea e tot așa de *iubitoare de deșertăciunile mării* lumești ca și surorile sale” (I, p. 62).

O asemenea construcție a comentariului are avantajul de a se adresa unei experiențe vechi a cititorului comun, și de a-i cîștiga cu multă ușurință adeviziunea; totuși, lectorul cult, pretențios, pregătit să surprindă nota originală a artistului, simte la lectura acestor pagini o anumită insatisfacție. Aceasta este determinată în bună parte și de continua trecere de la narațiune și dialog la comentariu, ceea ce presupune o permanență pendulară între un lexic generalizant și abstract, dar nu destul de variat (cum s-a văzut) și lexicul concret de o remarcabilă diversitate, adesea particular prin folosirea cuvintelor dialectale cărora se alătură fonetismele și particularitățile morfologice regionale. Cititorul este în permanență obligat să se acomodeze cu un aspect sau cu celălalt. De aici, impresia de întrerupere a tonalității stilistice a textului. Prin banalitatea materialului din care este alcătuit, clîșeuul neutralizează însă surpriza pe care o produce în context un element contrastant, și astfel, valoarea lui stilistică. Totodată, „însăși *densitatea* secvențelor negramaticale, saturînd contextul, poate să le facă să-și piardă propriul lor efect de surpriză¹². Majoritatea exemplurilor menționate pînă acum ar putea ilustra cele afirmate. În episodul următor se fac inițial unele referiri concrete la situația din satul Văleni, într-un limbaj cuprinzînd cîteva forme populare, apoi se trece brusc la comentariu, așadar la clișee: „Universitarul Ungurean, de asemenea, *iși petrecuse* de multe ori cu Dochița, și *înainte* de cununia ei cu Cornean și *nădăjduia* să-și petreacă și de-acîi încolo. [...] *Se pare că demoralizarea la sate, fără sprijinul puternic al celor din pătura cultă nu ar înainta așa de repede și nu ar ajunge atît de departe*” (I, p. 296).

T. Vianu observa că prin „comentariul moral neostenit” și „naivitatea reflecției”¹³, Agîrbiceanu se reîntoarce la proza lui N. Filimon. Observația lui T. Vianu nu privește utilizarea procedeeului în sine, căci, de fapt, aproape întreaga proză românească este puțin „obiectivată”,

⁹ T. Vianu, *Paradoxul poeziei*, în „Studii de stilistică”, ed. cit., p. 24.

¹⁰ T. Vianu, *Locuri comune, sinonime și echivocuri*, în „Studii de stilistică”, ed. cit. p. 108.

¹¹ M. Riffaterre, *Încercări de definire lingvistică a stilului* în „Probleme de stilistică”, Edit. științifică, București, 1964, p. 73.

¹² Idem

¹³ T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, ed. cit., vol. II, p. 183

cunoscînd fie comentariul moral, sociologic, filozofic, sau realizat cu ajutorul proverbului popular, fie reflexivitate lirică. Din cele arătate rezultă că apropierea între cei doi scriitori s-ar putea face dacă ne referim la modul de realizare a comentariului. Prezența clișeului și mai ales a celui cu conținut moral, a făcut ca romanele scriitorului să fie calificate adesea ca „teziste”, în timp ce comentariul altor scriitori apărea criticii ca firesc. De pildă, la Creangă apar mijloace tipice (proverbe, expresii), avînd aceeași funcție ca și comentariul lui Agîrbiceanu. Ele sînt împrumutate însă din limba populară, ca și întregul material lingvistic utilizat de scriitor, și sînt în același timp de o varietate deosebită¹⁴. Camil Petrescu comentează (procedul ține chiar de tehnica romanului său) „face știința” adesea prin imagini intelectuale¹⁵, intuitiv, cu distincție, evitînd expresia uzată și prea generală.

O categorie aparte între comentariile din romanul lui Agîrbiceanu, care se încadrează firesc în structura stilistică a narațiunii și dialogului, se constituie din materialul limbii populare, proverbele în primul rînd. *La pîrul lăudat să mergi cu sacul spart* (I, p. 269), *pe muiere, pe popa și pe dracu îi ascultă și fără să vrei* (I p.95), *cine umblă cu miera își linge degetele* (I, 203) sînt concluzii ale autorului sau personajelor care suplînesc comentariul abstract, dar îndeplinesc aceeași funcție cu el¹⁶: motivează, generalizînd, o situație particulară.

În legătură cu aceasta, trebuie menționat că cea mai importantă sursă a limbajului figurat din *Arhanghelii* o constituie tocmai „clișeele” limbii populare, contribuția individuală a scriitorului în această privință fiind foarte săracă. Scriitorul înregistrează de pildă metafore și comparații populare, fapte de limbă a căror semnificație stilistică este cu mult mai redusă decît a expresiei individuale, dar prin care stilul cîștigă în claritate¹⁷: *apris ca para focului* (I, p. 131), *„inima îi bate să-i sfarme pieptul”* (I, p. 183), expresie înlînită și la L. Rebreanu, *alb ca neaua* (p. 230), *așteptau ca pe spini* (p. 58) etc.

Pe lîngă faptele menționate, organizarea stilistică a comentariului generalizator se face și prin alte mijloace care îi asigură capacitatea de motivare și valoarea lui de argument desprins din experiență. Astfel, cum rezultă din exemplele citate, prezentul „etern”¹⁸ este folosit foarte frecvent în comentariu. Să urmărim textul următor: „Și tot așa de ușor se putea ca la Arhanghelii să sece aurul, cum s-a întîmplat la atîtea alte băi. *Da, roata norocului se schimbă așa de des!*” (I, p. 39). Prezentul ultimei propoziții exprimă un adevăr general, valabil oricînd: concluzia cu semnificație permanentă care se desprinde din cele afirmate anterior. Astfel, pe lîngă evocarea concretă a unor alte împrejurări similare, scriitorul își motivează presupunerea în legătură cu soarta „Arhanghelilor” printr-o experiență omenească verificată de generații. Datorită comentariului realizat cu ajutorul prezentului etern, faptele concrete, relatate anterior, primesc adesea valoare simbolică.

Prin utilizarea prezentului etern, ca și prin aspectele relevate ale lexicului și frazeologiei, stilul comentariilor se apropie de cel al științei în general, de fapt, al moralei, istoriei, filozofiei¹⁹.

Comparația se poate extinde și în privința altor particularități stilistice pe care le prezintă comentariul. Astfel, el ia adesea forma unor deducții; acestea sînt prezentate în general sub diferite variante, toate pîrînd explicații veridice pentru faptele la care se referă autorul, ceea ce dă o mai mare precizie caracterizării fenomenului; metoda este specifică științei, care prezintă

¹⁴ Vezi G. Călinescu, *Ion Creangă*, E.P.L., București, 1964, cap. *Jovialitatea lui Creangă*, p. 348 și urm.

¹⁵ Vezi observațiile lui T. Vianu, *Arta...* vol. II, p. 268 și urm.

¹⁶ Vezi Pavel Ruxăndoiu, *Aspectul metaforic al proverbelor*, în „Studii de poetică și stilistică”, E.P.L., București, 1966, p. 100 (Se menționează aici: „În macrocontext proverbul nu aduce de obicei un mesaj nou, ci raportează mesajul singular la varianta lui generică, subliniindu-i și lărgindu-i semnificația. În același timp, proverbul reprezintă o atitudine față de mesajul concret, o interpretare a lui. Or, această „orientare către mesaj” determină în procesul comunicării însăși, funcția lui poetică”).

¹⁷ Observația au făcut-o chiar anticii. Vezi de pildă Aristotel, *Poetica* cap. XXII, în *Arte poetice. Antichitatea*, Edit. Univers, București, 1970, p. 179—180.

¹⁸ Termen utilizat de T. Vianu în *Prezentul etern în narațiunea istorică*, „Studii de stilistică”, ed. cit., p. 102 și urm.

¹⁹ I. Coteanu atrage atenția asupra importanței, în analiza stilistică, a stabilirii raportului dintre stilul scriitorului și stilurile limbii (*Idiostilul*, în „Sistemele limbii” Edit. Academiei, București 1970, p. 35 și urm.).

astfel realitățile complexe ce nu se pot descrie printr-o lege unitară. Iată, de pildă, exemplul următor: „În Văleni nu erau obișnuite chiuiturile, poate din cauză că dans era o singură dată pe an — la Paști — și când era vreo nuntă, dar atunci nu era dans pentru satul întreg. Se poate, iar, pentru că erau așa de dornici de joc și erau pătrunși cu totul de farmecul lui, gustându-l în tăcere. Totuși, ar fi mai aproape de adevăr dacă s-ar spune că lipsa chiuiturilor se explică prin însăși firea minerilor din Văleni, întunecată în fond și rece ca sînul pămîntului unde își petreceau viața” (I, p. 104). Depășind comentariul propriu-zis, analiza psihologică îi împrumută uneori structura: scriitorul deduce în legătură cu starea sufletească a personajului său: „Vuiet! acesta cunoscut nu-i plăcu, îl indispușe, poate unde-i aduse iar aminte de baia „Arhanghelii”, ori, poate, pentru că tatăl său n-a avut nici un ciștig din lucrarea băilor, care îi îmbogățea pe mulți” (I, p. 49).

În comentariu își fac loc uneori clasificări și precizări similare cu cele obișnuite în limbajul științific, ca în exemplul următor, unde, legate între ele prin coordonare, frazele prezintă câteva tipuri de psihologie posibilă la o anumită categorie de oameni, personajul concret al cărții servind doar ca ilustrare a acestei clasificări, iar acțiunile lui, ca argument pentru încadrarea în categoria respectivă. Comentariul se substituie de fapt aici analizei psihologice propriu-zise²⁰: „Sînt tineri care se gîndesc c-o anumită sfială la ceea ce le este oprit, pentru care interzicerea nu face decît să îmbrace într-o haină mai frumoasă lucrul la care se gîndesc. Aceștia reușesc să stabilească o punte de trecere între viața obișnuită de seminar și aceea pe care de la o anumită vîrstă încep s-o viseze [...] Dar sînt și tineri pentru care opreliștea e o ațîțare [...] Vasile Murășanu era dintre clericii care reușesc să stabilească armonia pomenită. . .” (I, p. 16).

Asemenea episoade se organizează cu ajutorul coordonării adversative, disjunctive, sau conclusive (vezi, de pildă, comentariile de la p. 15, 16, 19, 49, 65, 104, din vol. I).

De obicei, sintactic, comentariul, atunci cînd este mai amplu, se alcătuieste din fraze continue, în care scriitorul mai face loc uneori doar izolării grafice (evitînd însă dislocarea), cu scopul de a insista asupra argumentului invocat (I, p. 104). Propozițiile subordonate, deosebit de frecvente în limbajul științific, considerat într-o accepțiune largă, sînt și ele bine reprezentate. În comentariile de pe primele 100 pagini ale volumului I, ediția 1962, însumînd un număr de 110 rînduri, deci aproximativ 3 pagini (36 rînduri alcătuiind o pagină) s-au înregistrat 131 propoziții, dintre care, 50 principale, și 81 subordonate. Opt dintre principale sînt legate între ele prin relații de coordonare (cu ajutorul conjuncțiilor *ori, dar, însă, deci, ci*) ceea ce este urmarea faptului că ele exprimă deducții și clasificări. Cele 81 de subordonate se repartizează astfel: 24 atributive, 12 cauzale, 12 complete directe, 9 subiective, 5 complete indirecte, 4 opoziționale, 3 subordonate de relație, 2 condiționale, 2 consecutive, 1 consecutivă, 1 de excepție, 1 temporală. Situația corespunde, în general cu cea a stilului științific²¹. Numărul mare al atributivelor se explică, pe de o parte, prin înclinarea lui Agîrbiceanu de a face în permanență precizări menite să clarifice cît mai mult textul; pe de altă parte, prin aspectul retoric pe care îl ia uneori comentariul. Scriitorul preot dorește să convingă; pentru aceasta își construiește simetric fraza, atributivele se repetă, și, de asemenea, prin anaforă, conjuncția (vezi I, p. 15). Utilizarea comentariului ca o formă prin care scriitorul motivează narațiune explică numărul mare al cauzalelor. Subiectivele sînt, de asemenea, bine reprezentate; acest aspect trebuie pus în legătură cu frecvența regentelor exprimate prin verbe și expresii impersonale (*e adevărat, e bine, trebuie, e ușor* . . .) cu ajutorul cărora scriitorul obișnuiește să introducă generalizarea cu caracter moral (vezi, de pildă I, p. 15, 16, 19).

Mai trebuie adăugat faptul că, deși în principiu limba literaturii se bucură de libertatea de a utiliza mijloace lingvistice variate, o serie de conjuncții, locuțiuni conjuncționale, prepoziționale și adverbe sînt mai puțin caracteristice stilului artistic al limbii literare decît celor nearvistice.

²⁰ Vezi și T. V i a n u, *Artă*. . . vol. II, p. 184.

²¹ Din statistica efectuată de Al. M e t e a (comunicare la sesiunea cadrelor didactice din Universitatea Timișoara, 16—17 aprilie, 1971) în legătură cu sintaxa stilului științific, rezultă: frecvența cea mai mare dintre subordonate o au atributivele; bine reprezentate sînt cauzalele, completele directe, subiectivele.

Mioara Avram²² remarcă faptul că scriitorii preferă pentru a exprima de pildă, raportul cauzal, conjuncțiile *fiindcă, pentru că, deoarece, de vreme ce, cum*, evitând formulele greoaie de tipul *din cauză că*. În comentariul lui Agîrbiceanu apar conjuncții, prepoziții și adverbe specifice limbajului științific. De exemplu : *din motivul că* (I, p. 15)²³ și *pentru faptul că* (I, p. 16) cu valoare cauzală ; *cu privire la* (I, p. 19) introducînd un complement de relație ; *deci* (I, p. 18), introducînd o coordonată conclusivă ; construcția *de pildă*, alcătuită din elemente cu nuanță populară față de sinonimele ei, dar folosită obișnuit în raționamente : *asa de pildă* (I, p. 16), *să luăm, de pildă* (I, p. 87).

Așadar, comentariul este atitudinea deschisă a scriitorului, motivarea exterioară a celor relatate. La Agîrbiceanu el se organizează printr-un lexic general și prin clișee dintre cele mai uzuale în diferitele stiluri ale limbii literare, de care astfel se apropie. Cu stilurile neartistice ale limbii literare comentariul se aseamănă și prin utilizarea prezentului etern, prin sintaxă și prin organizarea lui sub forma deducției și clasificării. Unul dintre mijloacele principale ale „motivării” în romanul lui Agîrbiceanu se realizează, prin urmare, utilizîndu-se un limbaj național, logic, care se află în apropierea limitelor dintre stilul artistic și cele neartistice ale limbii literare, și prin care scriitorul depășește densitatea logică existentă obișnuit în proză, căci, după cum observă Liviu Rusu : „Dacă nici un gen poetic nu se poate lipsi de funcția magică a limbajului, nu-i mai puțin adevărat că genul epic și dramatic, dat fiind raportul lor mai strîns cu lumea externă, *lasă un loc important și funcției logice, adică au un limbaj mai apropiat de cel noțional*. . .” (s. n., DD)²⁴.

Prin utilizarea comentariului generalizator, stilul lui Agîrbiceanu se dezvoltă în direcția precizării. Pe de altă parte însă, mai ales datorită utilizării clișeeilor, comentariul nu numai că nu poate reprezenta ca fapt surpriză o valoare stilistică, ci efectul său este adesea cel opus.

DOINA DAVID

TENDINȚE ANALITICE ÎN LIMBA ENGLEZĂ VORBITĂ AZI

Limba engleză a suferit, în decursul dezvoltării sale de-a lungul secolelor, modificări radicale în structura ei, ce pot fi rezumate în felul următor : engleza veche, perioada terminațiilor complete (the period of full endings), engleza medie, perioada terminațiilor nivelate (the period of levelled endings) și engleza modernă, perioada terminațiilor pierdute (the period of lost endings).

Engleza veche, care era o limbă sintetică, a avut un sistem flexionar extrem de bogat substantivul, adjectivul, pronumele, numeralul aveau desinențe pentru exprimarea cazului, a numărului, a genului, iar formele verbelor variau după persoană, număr, timp și mod. Procesul de nivelare a terminațiilor începe încă la sfîrșitul perioadei englezei vechi, se accentuează în engleza medie și este urmat, la începutul englezei moderne, de procesul de pierdere a terminațiilor. Paralel cu dispariția majorității desinențelor și reducerea flexiunii, a crescut importanța cuvintelor funcționale, a construcțiilor analitice și a topicii, trăsături caracteristice ale unei limbi analitice. Se poate afirma că limba engleză de astăzi este o limbă prin excelență analitică. „... tendința de a înlocui flexiunea prin ordinea cuvintelor și prin cuvinte accesorii este un lucru universal în indo-europeană. Nicăieri nu se manifestă mai puternic decît în limbile ger-

²² Mioara Avram, *Evoluția subordonării circumstanțiale cu elemente conjuncționale în limba română*, Edit. Academiei, București, 1960, p. 90.

²³ Considerat de acad. I. Iordănescu locuțiune conjuncțională (spre deosebire de alți lingviști): *Limba română contemporană*, ed. a II-a, p. 485.

manice ... Nicăieri nu s-a realizat mai complet decât în engleză. Engleza reprezintă termenul extrem al unei dezvoltări.¹

Lucrarea de față își propune să răspundă la întrebarea dacă dezvoltarea de la sintetic spre analitic este un proces încheiat sau dacă ea continuă în limba engleză și azi. Au fost analizate: I. categoria cazului la unele pronume; II. construcții analitice de tipul: verb cu sens generic urmat de substantiv cu articol nehotărît; III. subjonctivul sintetic; IV. comparația adjectivelor.

I Întrebuințarea formelor cazuale ale unor pronume

A. Pronumele personal

B. Pronumele relativ-interogativ: *who-whom*

A. Pronumele personal

Se pare că abolirea treptată a distincțiilor formale de caz continuă să se manifeste și azi la pronumele personal.

Există două tendințe, ambele caracteristice stilului colocvial, limbii vorbite, sau limbii scrise cu un caracter mai puțin protocolar și ceremonios (informal speech):

a) Tendința de a folosi așa-numitul caz obiectiv în locul cazului nominativ (cerut de reguli gramaticale și de puriști), în următoarele împrejurări:

1. Când pronumele personal este parte a subiectului dar nu este imediat urmat de verbul predicativ ci de un cuvânt care nu mai păstrează distincțiile formale ale cazului nominativ și obiectiv (pronumele *you* sau un substantiv):

*We found out that him and his wife without saying a word to anybody had got on a French boat and skipped.*²

2. În exclamații fără predicat: "*Come along!*" "*Me?*"

3. În funcție de nume predicativ: *That's him.*

4. După conjuncțiile *as, than, but*: *Why aren't other people as good as me?*³

He is much older than me.

*It is not he who has been bewildered ... but them.*⁴

În toate aceste exemple „regula” cere cazul nominativ. În limba vorbită însă, „norma” este respectată numai atunci când este necesară o formulare ceremonioasă și protocolară. Construcții de tipul *It's I* au azi un caracter oficial și pretențios.

Este interesant de notat faptul că, de multe ori, scriitorii care redau în opera lor dialogul folosesc formele pronumelui la cazul obiectiv, dînd însă a se înțelege că se încalcă o binecunoscută regulă gramaticală:

"I've come to tell you a piece of news ... it is about a marriage".

"A man or a woman?" she asked.

*"A man — me!" he said with reckless grammar.*⁵

"He may be any of the passengers who sit with me at table."

"He may be me," said Father Brown, with cheerful contempt for grammar. (G. K. Chesterton, *The Incredulity of Father Brown*, p. 145).

"That's him," said Ann Veronica in sound idiomatic English (H. G. Wells, *Ann Veronica*, chap. VI)⁶

¹ A. Meillet, *Caractères généraux des langues germaniques*, Paris 1930, p. 191, apud E. Iarovici, *Gramatica limbii engleze*, vol. I., Buc. Editura didactică și pedagogică, 1962, p. 6.

² Exemplu citat din Knud Schibbye, *A Modern English Grammar*, London, O. U. P., 1965, p. 182.

³ *Ibidem*, p. 183.

⁴ *Ibidem*, p. 183.

⁵ *Ibidem*, p. 182.

⁶ Ultimele două exemple sînt citate după Stuart Robertson, *The Development of Modern English*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, Inc., Second Edition, 1954, p. 294,

b) A doua tendinţă, diametral opusă celei dintîi, este aceea de a folosi cazul nominativ al pronumelui în locul cazului obiectiv, atunci cînd funcţia sintactică a pronumelui este, de fapt, aceea de complement direct, indirect sau prepoziţional:

*She — like they — cannot get out.*⁷

*I do hope the weather was kinder to you than it was to we here in England.*⁸

Between you and I.

Let you and I go.

Pentru a facilita expunerea, tendinţa de a folosi cazul obiectiv în locul cazului nominativ va fi numită tendinţa *a*, iar tendinţa de a folosi cazul nominativ în locul celui obiectiv va fi numită tendinţa *b*.

Unii cercetători interpretează tendinţa *a* ca o dovadă a dezvoltării unor forme embrionare ale unei noi structuri sintetice, pe baza structurii analitice avansate a limbii engleze contemporane. Astfel B. A. Ilyish⁹ afirmă că în limba engleză există semnele apariţiei unei sinteze noi. Aceste semne sînt considerate de autor ca fiind:

1. Transformarea prepoziţiilor într-un fel de morfeme cazuale şi

2. Transformările ce se petrec în pronumele personal, unde forma de nominativ este păstrată numai atunci cînd pronumele personal *neaccentuat* este folosit înaintea verbului predicativ, cu funcţia de subiect al propoziţiei, pentru a arăta persoana şi numărul de care este legată acţiunea verbului predicativ. Autorul consideră că şi aceste forme neaccentuate ale pronumelui personal se dezvoltă în morfeme care indică persoana şi numărul verbului predicativ.

O părere asemănătoare exprimă şi L. S. Barhudarov şi D. A. Steling¹⁰ cînd afirmă că forma cazului nominativ se foloseşte limitat şi se transformă într-o „formă specială” care arată persoana verbului predicativ, în timp ce forma cazului obiectiv devine o „formă liberă” folosită în toate celelalte cazuri.

Această interpretare este contrazisă de B. S. Khaimovich şi B. I. Rogovskaya,¹¹ după care pronumele personale neaccentuate nu pot fi considerate morfeme verbale similare morfemului — (*e*) *s* la persoana a treia singular, indicativ prezent. Argumentele lor sînt următoarele:

1. Pronumele neaccentuate la cazul nominativ pot fi folosite şi în alte funcţii sintactice decît în aceea de subiect: *That was he*.

2. Ele pot fi coordonate cu ajutorul unei conjuncţii, ceea ce nu este tipic morfemelor: *Neither he nor I am likely to be present at the meeting*.

3. Ele pot fi coordonate cu substantive: *Ma and I both ran inside*.

4. Au o oarecare libertate de distribuţie: *I forget. Do I ever forget? I do not easily forget*.

Concluzia este că formele neaccentuate ale pronumelor personale în cazul nominativ nu pot fi considerate morfeme. Sintem de acord cu această concluzie, dar la argumentele prezentate de Khaimovich şi Rogovskaya vom mai adăuga încă un argument: acela că formele neaccentuate la cazul nominativ ale pronumelor personale apar şi cu funcţia de complement direct, indirect şi prepoziţional, în cazurile incluse de noi în tendinţa *b*; cu alte cuvinte, ele apar şi în alte poziţii, după verbul predicativ. Într-o lucrare mai recentă, B. A. Ilyish¹² observă că modelele incluse de noi în tendinţa *a*, arată o similitudine izbitoră cu limba franceză, unde pronumele personal are forme neaccentuate care stau în legătură directă cu verbul predicativ *je, tu, il* şi forme accentuate întrebuinţate în toate celelalte cazuri: *moi, toi, lui* (Cf. *Je lis* şi *C'est moi*). Ilyish afirmă că dezvoltarea ce are loc în engleza modernă urmează acelaşi curs ca în franceză, cu deosebirea că formele *I, he, she, we, they* sînt încă posibile ca nume predicative, în timp ce în franceză formele *je, tu, il, ils* nu mai pot fi folosite predicativ. Dacă în engleză ar învinge acelaşi sistem, aceasta ar însemna că s-ar elabora şi în engleză categorii speciale ale

⁷ Exemplu citat din Brian Foster, *The Changing English Language*, New York, Macmillan, 1968, p. 218.

⁸ *Ibidem*, p. 219.

⁹ B. A. Ilyish, *Sovremennyj anglijskij jazyk*, Moscova 1948, p. 33.

¹⁰ L. S. Barhudarov şi D. A. Steling, *Grammatika anglijskovo jazyka*, Moscova 1963, p. 85.

¹¹ B. S. Khaimovich şi B. I. Rogovskaya, *A Course in English Grammar*, Moscova, 1967, p. 100.

¹² B. A. Ilyish, *The Structure of Modern English*, Moscova, 1965, p. 72.

pronumelor personale: cele accentuate și cele neaccentuate. Asemănarea cu limba franceză este cu atât mai mare, spune Ilyish, cu cât formele franceze accentuate s-au dezvoltat istoric tot din formele cazului obiectiv. El încheie trăgând concluzia că în limba engleză asistăm la un stadiu incipient al acestui proces.

Deși autorul citat nu menționează cazurile incluse de noi în tendința *b*, dezvoltarea unor forme accentuate și neaccentuate ale pronumelor personale ar explica și aceste cazuri. În tendința *b*, unde cazul nominativ înlocuiește cazul obiectiv, avem de-a face cu formele personale în poziție neaccentuată. În tendința *a*, unde cazul obiectiv înlocuiește cazul nominativ, pronumele personal apare în poziție accentuată. Deci s-ar părea că asistăm la elaborarea unor forme accentuate și neaccentuate ale pronumelor personale în limba engleză, formele accentuate fiind: *me, him, her, us, them* (identice, de fapt, cu cazul obiectiv), iar cele neaccentuate fiind: *I, he, she, we, they*.¹³

Dispariția distincțiilor formale de caz la pronumele personal este întărită de două exemple inedite, citate de Brian Foster:¹⁴ *She he instructed in philosophy* și *He Alan Wicker met in London*, în care pronumele personale cu funcția sintactică de complement direct sînt puse la începutul propoziției pentru accentuare, dar această poziție inițială a determinat, probabil, folosirea lor la forma caracteristică cazului nominativ. Cititorul englez înțelege sensul acestor propoziții printr-un proces mecanic de includere a lor în unele modele cunoscute. Aceste construcții contrazic teza dezvoltării unor forme accentuate și neaccentuate ale pronumelor personale, căci pronumele *he, she* apar în aceste propoziții în poziție accentuată. Ele par, mai curînd, să ducă la concluzia că forma de nominativ va fi forma învingătoare în procesul de dispariție a distincțiilor formale de exprimare a cazului.

Pe baza materialului prezentat mai sus credem că dezvoltarea limbii engleze ar putea urma una din următoarele două căi:

1. Formele cazului nominativ vor ieși învingătoare în procesul nivelării distincțiilor formale de caz, sau
2. Se va dezvolta un sistem de forme accentuate și neaccentuate ale pronumelui personal, la fel ca și în limba franceză.

B. Pronumele interogativ-relativ: *who-whom*.

a) *Who* și *whom* ca pronume interogative.

Există azi o puternică tendință de a folosi pronumele interogativ la forma de nominativ: *who*, ori de câte ori cuvîntul este în poziție inițială în propoziție, indiferent de rolul său sintactic (subiect, complement direct, indirect sau prepozițional):

Who did you appoint?

Who is the message from?

Who did you give it to?

Același lucru se întîmplă în întrebările indirecte:

Do you know who I mean?

I don't know who he is with.

Otto Jespersen¹⁵ arată că această tendință există în limbă de cel puțin trei secole și nenumărate exemple în acest sens pot fi găsite la Shakespeare sau la alți dramaturgi din epoca elisabetană. Formele în *whom* sînt considerate pedante și artificiale și sînt evitate chiar și în limba scrisă. *Who* apare mult mai frecvent decît *whom*, proporția dintre ele fiind aproximativ de 9 la 1.

E. Sapir, în *Language*, prevestea această situație, acum 50 de ani, în felul următor: „Putem prezice cu certitudine că în cîteva sute de ani, nici cel mai savant jurist nu va spune „*Whom did you see?*”¹⁶

¹³ Formele neaccentuate au fost considerate pînă acum drept forme de nominativ.

¹⁴ B. Foster, *The Changing English Language*, New York Macmillan, 1968, p. 221—222.

¹⁵ O. Jespersen, *Essentials of English Grammar*, London, Allen and Unwin Ltd. 1966, p. 136.

¹⁶ Cit. apud: B. Foster, op. cit. p. 220.

b) *Who* și *whom* ca pronume relative.

Pronumele relativ *whom* nu a fost înlocuit de *who* în aceeași măsură ca și pronumele interogativ. O. Jespersen¹⁷ explică acest lucru prin faptul că pronumele relativ cu funcția de complement direct, indirect sau prepozițional nu este urmat imediat de verbul predicativ.

Cu toate acestea, întâlnim, chiar și în limba engleză scrisă, construcții ca: *The man who I saw there*.¹⁸ *The domestic who in the future I shall refer to*...¹⁹, în care forma *whom* este înlocuită de *who*.

Brian Foster²⁰ constată că pînă și vorbitorii culti se abat de la regulile de folosire a formelor *who* și *whom*.

Nesiguranța în folosirea acestor forme este considerată de el ca un semn sigur de nivelare a contrastului nominativ-obiectiv la pronumele interogativ — relativ în limba engleză. În cazul acestui pronume este evident faptul că forma de nominativ *who* va fi forma care va supraviețui în limbă.

II. Larga răspîndire a unor construcții de tipul: verb cu sens generic urmat de substantiv cu articol nehotărît.

În limba engleză există tendința de a crea locuțiuni verbale în compunerea cărora intră un verb cu sens generic: *to have, to take, to make, to give*, etc. și un substantiv precedat de articolul nehotărît. Substantivul este format prin conversiune dintr-un verb simplu și este identic în formă cu acesta din urmă. Aceste construcții verbale sînt sinonime cu verbele simple corespunzătoare, ca formă, substantivelor care intră în compunerea lor:

to have a chat — to chat
to have a look — to look
to take a walk — to walk
to make a move — to move
to give a laugh — to laugh

Totuși, aceste locuțiuni verbale se deosebesc de verbele simple corespunzătoare, prin aspect; accentul cade pe ideea de săvîrșire a acțiunii o singură dată și am putea spune că ele sînt la aspectul „non-iterativ”. Pot fi socotite drept „un mod analitic deosebit de exprimare a aspectului.”²¹

Se pune problema dacă aceste construcții funcționează de fapt în limbă în calitate de forme analitice sau dacă ele sînt numai îmbinări libere de cuvinte. Condiția principală pentru ca o îmbinare de cuvinte să fie considerată o formă analitică trebuie căutată în posibilitatea includerii ei într-o categorie gramaticală caracteristică pentru cuvîntul dat și reprezentată cel puțin o dată și printr-o formă simplă, sintetică.²² În cazul nostru, *gave a laugh* se încadrează în categoria gramaticală a aspectului (aspectul „non-iterativ”). Aceiași categorie gramaticală este exprimată sintetic în *laughed* (aspectul nedefinit). În engleză se combină de fapt, ca și în română și în alte limbi, categoria timpului cu cea a aspectului. Deci aceste locuțiuni verbale sînt construcții analitice și nu combinații libere. Ele urmează un model fix și se deosebesc de forma simplă a verbului prin faptul că exprimă aspectul într-un mod analitic, dar au de fapt același sens ca și verbele simple corespunzătoare.

Întîlnim, însă, unele construcții care au același model, dar au un sens diferit de cel al verbelor simple corespunzătoare: *to give a lift* nu înseamnă *to lift*, *to give somebody quite a turn* nu înseamnă *to turn*. Aceste îmbinări de cuvinte reprezintă unități frazeologice și nu construcții

¹⁷ O. Jespersen, op. cit., p. 137.

¹⁸ Exemplu citat din K. Schibbye, op. cit. p. 243.

¹⁹ Exemplu citat din G. Scheurweghs, *Present-day English Syntax*, London Longmans, 1966, p. 272.

²⁰ B. Foster, op. cit., p. 220.

²¹ B. A. Ilyish, op. cit., 1948, p. 171.

²² Cf. A. I. Smirnitzky, *Morfologia anglijskovo jazyka*, Moscova, 1959, p. 70.

analitice, deoarece componenții lor au o greutate semantică relativ egală — ceea ce, după Smirnitzky²³, reprezintă o trăsătură caracteristică a unităților frazeologice, — în timp ce componenții unei construcții analitice nu sînt egali: unul dintre cuvinte este un element auxiliar fără greutate semantică, iar raportul construcției analitice față de cuvîntul cu greutate semantică este unul de natură gramaticală. Astfel, în cazul nostru: *to give a lift*, *to give* și *a lift* au, fiecare, o greutate semantică relativ egală, în timp ce în *to give a laugh*, *to give* este un element auxiliar, golit de sens lexical, iar *to give a laugh* este o formă de exprimare a aspectului temei verbale *laugh*; în această construcție, *laugh* figurează cu un pronunțat caracter verbal, el fiind purtătorul noțiunii verbale îmbrăcată în formă nominală. În legătură cu aceste construcții este interesantă observația făcută de Ilyish²⁴: într-o astfel de construcție se formează un substantiv de tip special care poate să coincidă în formă cu un alt substantiv existent în limbă, dar care se deosebește de acesta din urmă atît în ceea ce privește funcția, cît și în ceea ce privește sensul. De exemplu, substantivul *smoke* în *to have a smoke* indică o acțiune (*fumat*) în timp ce *smoke* ca substantiv independent înseamnă *fum*.

III Reinvierea parțială a subjonctivului sintetic

Folosirea tot mai rară a subjonctivului sintetic în limba engleză contemporană a servit drept bază pentru afirmația, frecvent întilnită în literatura de specialitate, că, în curînd, și slabele vestigii ale acestui mod vor dispărea. Formele subjonctivului sintetic au început să fie înlocuite în secolele al XIX-lea și al XX-lea fie prin formele analitice ale subjonctivului, fie prin modul indicativ. Dar, în timpul și după cel de al doilea război mondial, forme ale subjonctivului sintetic apar frecvent nu numai în limba scrisă ci și în limba vorbită:²⁵

*I insist that he do it.*²⁶

*It was essential that he make a choice.*²⁷

*He agreed on condition that I bombard the enemy house.*²⁸ Formele folosite cel mai frecvent sînt cele de persoana a treia singular indicativ prezent fără desinență—(e) s. La prima vedere această reinviere parțială a subjonctivului sintetic pare să fie opusă tendinței analitice, ea putînd fi considerată o dezvoltare spre sintetic. Dar aceste construcții pot fi interpretate și ca un început de dispariție a desinenței—(e) s. „Aceasta ar fi continuarea naturală a unui proces istoric” afirmă Gh. Barber²⁹, și ar putea duce la dispariția ultimei desinențe care s-a mai păstrat în conjugarea verbului englez la modul indicativ prezent.

Rezultatul procesului descris mai sus este că în limba engleză de azi găsim următoarele forme în variație liberă: *The headmaster suggested that he went, he go, he should go to drama school.*

IV. Formarea gradelor de comparație la adjective.

După cum se știe, formele sintetice și cele analitice de comparație a adjectivelor sînt în mod obișnuit, în distribuție complementară în limba engleză. Simeon Potter³⁰ și Charles Barber³¹ observă o tendință de înlocuire a formelor sintetice cu formele analitice, atît la adjectivele bisilabice cît și la adjectivele monosilabice care formau înainte comparația în mod sintetic, și ilustrează această tendință cu adjectivele: *cloudy, fussy, quiet, cruel, subtle, clever, profound, simple, pleasant, crude, plain, keen, true, kind*,

²³ *Ibidem*, p. 328.

²⁴ B. A. Ilyish, op., cit. 1948, p. 171.

²⁵ Cf. Charles Barber, *Linguistic Change in Present-day English*, London, Oliver and Boyd Ltd, 1966, p. 133.

²⁶ Exemplu din Ch. Barber, op., cit., p. 133.

²⁷ *Ibidem*, p. 133.

²⁸ Exemplu din B. Foster, op. cit., p. 212.

²⁹ Ch. Barber, op., cit., p. 134.

³⁰ Simeon Potter, *Changes in Present-day English*, în ELT, nr. 3, 1966, p. 221—231.

Problema dacă există azi tendința de a înlocui formele sintetice ale gradelor de comparație la adjective cu cele analitice rămîne deschisă și se cere studiată în continuare, deoarece gramaticile limbii engleze observă că forma analitică înlocuiește forma sintetică la adjectivele bisilabice și monosilabice în condiții bine precizate :

a) cînd termenul de comparație nu este menționat :

They tend to make us more happy ;

b) cînd termenul de comparație este același în momente diferite : *Every month I become a year more old* ³² ;

c) cînd adjectivele sînt folosite predicativ sau în apozitie : *They were equipped with tools of analysis more sharp than any I had used* ³³ ;

The Scandinavian peoples were more remote from the influence of Roman civilization ³⁴ ;

d) cînd se compară două calități ale aceluiași obiect : *he is more kind than intelligent* ³⁵ ;

e) cînd forma analitică dă posibilitatea accentuării fie a ideii de grad (prin accentuarea morfemelor *more* și *most*), fie a conținutului lexical al adjectivului (prin accentuarea adjectivului) : *She seems, if anything, even more happy than she used to be ; He is more wealthy, but less contented.* ³⁶

Analiza efectuată în cele precedente ne oferă posibilitatea să formulăm următoarele concluzii :

1. Dezvoltarea analitică a limbii engleze nu reprezintă termenul extrem al unei evoluții. Ea mai continuă și astăzi.

2. În engleza actuală, fenomenul în discuție — dezvoltarea analitică — tinde spre ștergerea distincțiilor formale de caz la pronumele personal și relativ—interogativ, generează apariția și răspîndirea unor construcții analitice, intensifică întrebuițarea formelor analitice de comparație a adjectivelor și pare să ducă chiar la dispariția singurei desinențe care mai caracterizează conjugarea verbului la modul indicativ prezent.

3. Majoritatea tendințelor spre analitism se manifestă prin excelență în stilul limbii vorbite, care este mai receptivă față de inovații, ceea ce nu înseamnă că unele dintre ele nu caracterizează și limba scrisă.

GALINA SALAPINA — MARIANA POPA

O RELATIVĂ DISCORDANȚĂ SINTACTICĂ ROMÂNNO-ROMANICĂ

1. Printre trăsăturile sintactice socotite a deosebi limba română de celelalte limbi române, se numără și întrebuițarea cumulativă a articolului hotărît cu adjectivul demonstrativ și posesiv ce determină pe substantiv.

cf. română : omul acesta

cartea mea

franceză : cet homme

mon livre

italiana : questo uomo

il mio libro

spaniolă : este hombre

mi libro

³¹ Ch. Barber, op., cit., p. 131—132.

³² Exemplu din O. Jespersen, op. cit., p. 222.

³³ K. Schibbye, op. cit., p. 136.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Cf. B. Strang, *Modern English Structure*, London, Arnold, 1969, p. 135.

Dacă datele de mai sus constituie o realitate, concluziile ce s-au tras din ea nu sînt decît parțial exacte și ca atare problema trebuie reexaminată.

2. Vom începe prin a observa că construcțiile românești prezintă și a doua deosebire față de corespondentele lor romanice, și anume în privința topiceî celor două elemente morfologice în contact. În adevăr, în timp ce în limbile romanice occidentale determinantul precedă substantivul, (*cet homme, mi libro*), în limba română, el stă în urma lui (*omul acesta, cartea mea*).

Dar limba română are posibilitatea să așeze și ea determinantul înaintea substantivului determinat, cf.

această carte
a mea carte

Construcția *această carte* aparține, azi, stilului literar, dar ea era forma curentă în limba română veche¹; *a mea carte* e mai puțin obișnuit, dar textele vechi de limbă și poezie populară atestă și această construcție.

Important de constatat în această situație mai este și altceva și anume că, exact ca și celelalte limbi romanice, limba română antepune adjectivul demonstrativ și pe cel posesiv substantivului *nearticulat*². Așadar discordanța semnalată la început se produce doar în anumite situație și în funcție de anumită ordine a cuvintelor.

3. Dar nu numai limba română, ci și unele limbi romanice, și anume limba italiană și limba spaniolă, pot așeza unul din cele două determinante — pe cel posesiv, după substantivul determinat, deși nu în mod identic.

Limba italiană nu numai că poate așeza adjectivul posesiv și înaintea substantivului, ci ea acordă acestei construcții prioritate față de construcția cu adjectiv posesiv după substantiv.

În acest caz el este de regulă însoțit de articol:

cf. *il mio libro* alături de un :
mio padre, sua Eccellenza, etc.
și de o :
la madre mia

Dacă *la madre mia*, construcție specială, este identică cu româna *mama mea*, iar *mio padre* cu francezul *mon père*, în schimb forma cea mai curentă *il mio libro* se deosebește și de una și de cealaltă³.

Limba spaniolă are alte criterii de așezare a adjectivului posesiv. Avînd două categorii de forme: accentuată și neaccentuată, ea așează forma neaccentuată înaintea substantivului,

cf. *mi libro* (construcție uzuală)
iar forma accentuată după substantiv : *il libro mio*

Construcția dinții corespunde celei franțuzești, cea de a doua celei românești.

4). Din cele de mai sus rezultă nu numai că limba română nu se separă, în problema în cauză, de celelalte limbi romanice, dar că ea are un sistem mai complet pe de o parte, mai riguros pe de alta, decît acelea. Mai complex, pentru că ea poate așeza ambele determinante hotărîte — demonstrativ și posesiv — atît înainte de cit și după substantiv (spre deosebire de toate celelalte limbi romanice — pentru demonstrativ, și de limba franceză pentru posesiv). Mai riguros, deoarece așezînd determinantele după substantiv, îl obligă pe acesta să ia articolul hotărît : *omul acesta, cartea mea* (ca în spaniolă și italiană, unde însă atare construcție are o pronunțată funcție stilistică); așezînd în schimb determinantul înaintea substantivului, *acest om, a mea carte* îl lipsește pe acesta de articol (ca în franceză și spaniolă, dar nu și în italiană).

Încă o dată limba română se dovedește a fi mai consecventă, ca să nu zicem sistematică, decît celelalte limbi romanice, sau măcar decît unele din ele.

ADELA MIRA TĂNASE

¹ Cf. E. Tănase *Locul adjectivului demonstrativ în limba română*. C.L. VIII-I (1963), p. 108.

² Care e explicația acestui fenomen? Articolul, cum se știe, are o funcție de *actualizare*, determinantul, de *determinare*. Ordinea logică și chiar obligatorie este : actualizare, determinare. Cu alte cuvinte, etapa întîi este actualizarea substantivului, a doua determinarea lui (cf. *cal — calul — calul frumos*). În cazul în care se trece direct la determinare, înseamnă că actualizarea a fost subsumată și ca atare ea nu va mai fi exprimată formal, (de unde : *cal — acest cal*).

³ Afară de cazul că *il* trebuie interpretat ca *articol* al pronumelui posesiv (ca și rom. *al / meu* (tată)).

LIMBA LUI PLAUT

OBSERVAȚII PRIVIND VOCABULARUL COMEDIILOR *CASINA* ȘI *CAPTIVI*

T. Maccius Plautus, considerat cu drept cuvânt cel mai autentic reprezentant al spiritului latin¹, se află printre scriitorii a căror operă nu încetează de a se bucura de același interes, din antichitate până în zilele noastre. Se știe că în ultimul veac al republicii romane, eruditul Varro îi consacră un studiu de analiză critică a operei, iar Cicero îi acordă epitete elogi-oase (*elegans, urbanus, ingeniosus, facetus* — *De off.* I, 29). El laudă puritatea limbii lui Plaut (*De orat.* III, 12, 44), cu toate că, în general, limba poezilor comicii se pare a nu fi altceva decât *sermo quotidianus*, graiul de toate zilele pus în versuri (*Orator*, 20).

În epoca lui August, Plaut e mai puțin prețuit. Horațiu găsește nejustificată admirația pe care i-au arătat-o cei vechi (*nimum patienter... ne dicam stulti mirati.* — *A. P.*, 270—274). Punându-l alături de Caeciliu (v. 54) pe care Cicero îl caracterizase drept *malus auctor latinis* (*Ad Att.*, VII, 3, 10) Horațiu nu pare să exprime prea mare considerație pentru creatorii limbii latine literare.

Timpu l a confirmat temeinicia aprecierii lui Cicero; în critica modernă, Plaut își recapătă locul de cinste. Încă în 1634, apare la Hanovra ediția a II-a din *Lexicon Plautinum* al lui Philippus Pareios, iar în sec. al XIX-lea, peste o sută de studii sînt închinat e operei plautine². Unanim elogiată, limba lui Plaut continuă să fie în atenția celor care urmăresc să contribuie la cunoaș- terea ei tot mai amănunțită.

În lucrarea de față ne-am propus să facem cîteva observații asupra mijloacelor lingvis- tice folosite de Plaut în două din comedii le sale, și anume în *Captivi* și *Casina*.

Captivi, pe care Lessing o socotea o culme a creației artistice plautine³, este cea mai morală dintre piesele lui Plaut, caracterizată chiar de autor ca una din acele comedii care îi învață pe oameni să devină mai buni (v. 1034). La polul opus se află *Casina*, cea mai licențioasă, cea mai indecentă din comedii le sale. Totuși felul în care poetul comic rezolvă intriga, ridicolul care aco- peră pe „eroul” piesei, un bătrîn stricat, asigură și acestei farse un accentuat caracter moral, în ciuda trivialităților și a comicului de gust îndoielnic.

Lingvistica recurge azi tot mai mult la metoda înregistrării numerice a faptelor de limbă, în cercetarea tuturor compartimentelor ei⁴, de aceea credem că nu este lipsit de interes un studiu descriptiv al vocabularului plautin întocmit pe baza calculului statistic. Trebuie să men- ționăm însă de la început că datele obținute în cercetarea noastră sînt numai orientative, fapt determinat de două cauze. Mai întîi, indexarea cuvintelor nu s-a făcut cu mijloace mecanogra- fice, prin urmare în calcul s-au putut strecura mai lesne unele greșeli provenite din eventuale omisiuni. În al doilea rînd, clasificarea cuvintelor după criterii formale de distribuție în lanțul vorbirii este, după cum se știe, o problemă spinoasă⁵ și implică un grad foarte ridicat de subiecti- vism. La Plaut, poate mai mult decît la oricare alt scriitor, această dificultate sporește, deoarece aici limitele dintre substantiv și adjectiv, dintre adjectiv și adverb, sau dintre adjectiv și verb la participiu sînt flotante⁶, fiind adeseori folosite unul în locul celuilalt. De asemenea, în comedii le plautine, unele verbe sînt coborîte la treapta de simple interjecții⁷ (*age, agedum*), altele devin formule de politețe, ori ticuri verbale de uz comun în conversație, ca *amabo, sis* („sî viz”). Difi- cultatea de a clasifica un cuvînt ca *eccum*, care întrunește concomitent atît valoarea de pronume,

¹ A. BARTHÉLÉMY-TALADOIRE, *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco, Les Éditions de l'Imprimerie Nationale, 1956, p. 53

² Bibliografia completă în: GONZALES LODGE, *Lexicon Plautinum*, Hildesheim, Georg Olms Verlagbuchhandlung, 1962

³ ALFRED ERNOUT, *Plaute, Comédies*, Tome II, Paris, „Les Belles Lettres”, 1933, p. 87—88

⁴ JEAN PERROT, *La linguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 35.

⁵ J. VENDRYES, *Le langage, Introduction linguistique à l'histoire*. Paris, „La Renaissance du livre”, 1921, p. 136 și u.

⁶ REINHACAMIES, *Etude sur l'origine et l'évolution du diminutif latin et sa survie dans les langues romanes*, în „Annales Academiae Scientiarum Fennicae”, Série B, Tome 71, Helsinki, 1951, p. 28.

⁷ Confer în fr. „allons” apud CH. BALLY, *Traité de stylistique française*, I-er volume seconde édition, Paris, Klincksieck (1932), p. 272.

cît și pe cea de interjecție învederează adevărul că „faptele de limbă nu se lasă triate ca plantele sau coleopterele și nu se poate lipi fiecăruia o etichetă”.⁸

Pentru a înlesni înregistrarea numerică, am considerat „cuvînt” unitatea grafică, nu unitatea frazeologică. Astfel de exemplu, locuțiunile verbale de tipul *dare operam*, *operae pretium est*, *opus est*, etc, cele substantivele ca *nova nupta* sau adverbiale ca *postid locorum*, au fost tratate în calcul izolînd cuvintele din grup, în funcție de partea de vorbire căreia îi aparține fiecare.

În ceea ce privește timpurile compuse, nu am urmat punctul de vedere exprimat de Lucien Tesnière⁹ care le consideră aglutinate, decît în cazul în care sudura completă este reflectată grafic, de ex. *factast*, *futurumst*; acolo unde elementele componente își păstrează o autonomie cel puțin formală, deoarece sînt scrise separat : *facta est*, *ludificatus est*, ele au fost luate în calcul separat. Există și situația în care sînt sudate grafic și fonetic două cuvinte care nu-și pierd totuși individualitatea ; ele se scriu și se rostesc ca un singur cuvînt, dar își păstrează valoarea morfolo-gică a fiecăruia în parte. Acesta e cazul adverbelor interrogative enclitice : *venitne* ? „(oare a venit?)” a conjuncției enclitice : *deaeque* („și zeite”) a predicatului nominal de tipul : *unicust*, *aequius*, sau a postpoziției *cum* : *mecum*. În aceste cazuri, am socotit mai indicat să înregistrăm separat elementele aglutinate, cu atît mai mult cu cît textul plautin prezintă numeroase forme fluctuante, ezitări de grafie și de construcții ; aceste inconsecvențe ortografice, fie că aparțin lui Plaut, fiind impuse de necesități metrice, sau de stadiul de tranziție în care se afla atunci limba latină, fie că textul plautin stabilit de Varro a suferit ulterior serioase alterări și modifi-cări¹⁰, ele ni se pare că îndreptătesc tratarea lor diferențiată în calculul numeric.

Am folosit pentru studiul nostru ediția lui W. M. Lindsay, tomus I, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1963. Deoarece autenticitatea prologurilor plautine este contestată sau cel puțin pusă în discuție de majoritatea cercetărilor¹¹, am omis din calcul această parte introductivă a pieselor lui Plaut.

Comedia *Casina* are 1018 versuri, totalizînd aproximativ 7456 de cuvinte, stabilite după criteriile expuse mai sus ; *Captivi* are 1036 versuri, cu 7779 cuvinte. Avînd deci cu 18 versuri mai puțin, la care se adaugă cîteva lacune, textul comediei *Casina* prezintă un lexic cu o sensibilă diferență numerică.

Calculul statistic a fost făcut mai întîi pe baza unui *corpus* de 1 000 de cuvinte din fiecare comedie menționată, apoi operația s-a reluat în raport cu totalitatea cuvintelor din text. Rezul-tatele înregistrate sînt aproape identice, cu neînsemnate diferențe în ce privește procentajul de frecvență.

Redăm mai jos tabloul acestor rezultate :

	Total cuv.	Subst.	Adj.	Pronume	Verb	Adverb	Nume- ral	Conjun- cție
		1 155 15,71%	358 4,76%	2 246 30,54%	1 847 25,12%	895 10,81%	8	620 8,43%
<i>Casina</i>	7 456	Prepoz.	Interj.					
		231 3,14%	98					

⁸ Citat din CH. BALLY, apud HANS-ERICH KELLER, *Étude descriptive sur le vocabulaire de Wace*, Berlin, Akademie-Verlag, 1955, p. 13.

⁹ LUCIEN TESNIÈRE, *Elements de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1965, p. 27.

¹⁰ A. MEILLET, *Esquisse d'une histoire de la langue latine*, IV-e éd. Paris, Hachette, 1938, p. 177.

¹¹ ELIODOR CONSTANTINESCU, *Prologus la comedii lui Plautus*, teză... Râmnicu Vâlcea, Tipografia Gutenberg, 1929.

	Total cuv.	Subst.	Adj.	Prenume	Verb	Adverb	Nume- ral	Conjun- ție
<i>Captivi.</i>	7 779	1 355 17,44%	527 6,7%	1 701 22,05%	1 959 25,27%	982 12,73%	18	859 11,14%
		Prepoz.	Interj.					
		328 4,25%	50					

Același calcul raportat la 1 000 de cuvinte de la începutul pieselor :

	Vers.	Subst.	Adj.	Pron.	Verb	Adv.	Num.	Conj.	Prepoz.	Interj.
<i>Casina</i>	89— 235	168 16,8%	60 6%	237 23,7%	267 26,7%	118 11,8%	6 0,6%	90 9%	36 3,6%	18 1,8%
<i>Captivi</i>	69— 213	201 20,1%	80 8%	180 18%	276 27,6%	120 27%	—	101 10,1%	33 3,3%	9 0,9%

Procentajul pe 1 000 de cuvinte de la sfârșitul comediilor :

	Vers.	Subst.	Adj.	Pron.	Verb	Adv.	Numer.	Conj.	Prepoz.	Interj.
<i>Casina</i>	857— 1 018	18%	5,7%	16,7%	30%	15%	0,2%	9,2%	2,4%	2,4
<i>Captivi</i>	927— 1 036	17,7%	6,5%	24,3%	24%	11,4%	0,5%	9,8%	4%	1%

Din comparația acestor date rezultă că distribuția cuvintelor în ansamblul lexical al comediilor este cam aceeași. Simpla înregistrare a acestor cifre nu ne ajută deci să caracterizăm limba unui autor ; este pueril să pretinzi că poți defini prin această metodă vocabularul unui poet, spune J. Vendryes¹². Într-adevăr aplicind aceleași calcul la două din piesele lui Terențiu, ¹³ am obținut următoarele rezultate :

¹² J. VENDRYES, *lucr. cit.*, p. 219.

¹³ Am utilizat ediția lui ALFREDUS FLECKEISEN, Lipsiae, Teubner, 1910.

	Vers.	Subst.	Adj.	Pron.	Verb	Adv.	Num.	Conj.	Prepoz.	Interj.
<i>Adelphoe</i>	1—141 1000 (cuv.)	164 16,4%	60 6%	227 22,7%	282 28,2%	124 12,4%	2 0,2%	89 8,9%	45 4,5%	7 0,7%
<i>Phormio</i>	1—148 (1000 cuv.)	195 19,5%	74 7,4%	216 21,6%	284 28,4%	104 10,4%	2 0,2%	84 8,4%	35 3,5%	6 0,6%

Dacă ne gândim cât de sensibilă este deosebirea dintre limba lui Plaut și limba lui Terențiu, similitudinea procentajului pe părți de vorbire este surprinzătoare și ar putea duce la concluzii false.

Într-adevăr, nu numărul, ci felul în care selectează fiecare din cei doi poeți materialul lexical din fondul comun al limbii, felul în care sînt rînduite și înlănțuite cuvintele în conformitate cu viziunea estetică și cu temperamentul fiecăruia dau, stilului nota personală care îi deosebește. Căutînd într-un lexicon terențian¹⁴ un număr de cuvinte luate la întîmplare din vocabularul comediilor *Casina* și *Captivi*, am constatat că unele se bucură de aceeași frecvență la ambii poeți, dar altele nu apar la Terențiu. Astfel de ex., unii termeni legați de realitățile înfățișate în teatrul vremii, ca substantivele: *fabula*, *poeta*, *flagitium*, *animus*, *amator*, *beneficium*, *officium*, *mores*, *sermo*, *iniuria*; sau ca adjectivele: *liber*, *miser*, *furcifer*, *ridiculus*; sau predicate nominale care oglindesc „aspectul lingvistic al banalității”¹⁵, ca *bene esse* sau *dare operam* se întîlesc foarte des și la Plaut și la Terențiu, dar un număr deosebit de mare de cuvinte din vocabularul lui Plaut nu se află la celălalt comic. Din 84 de substantive folosite de Plaut, pe care le-am căutat în index, 43 sînt absente din vocabularul comediilor lui Terențiu, după cum lipsesc 21 de adjective, din 61.

Sfera lexicală a lui Plaut este una dintre cele mai largi și mai bogate, iar arta cu care a știut să îmbine în cadrul unei singure comedii termenii luați din variate straturi ale vocabularului, pe care l-a îmbogățit neconținut cu creații proprii, îi conferă un loc unic în istoria limbii latine.

Analizînd datele statistice expuse mai sus, precum și lexicul poetului comic în ansamblul său, desprindem o constantă a teatrului plautin și anume preocuparea de căpetenie pentru captarea atenției spectatorilor nu numai prin dinamismul acțiunii, prin vioiciunea dialogului și savoaarea replicilor, ci mai ales printr-o uimitoare exuberanță, varietate și mobilitate lexicală. Plaut este inepuizabil în a descoperi noi și noi procedee pentru a realiza una din calitățile dominante ale limbii sale și anume varietatea. Studiul verbelor din cele două comedii ne oferă în această privință date grăitoare.

Limba lui Plaut prezintă o mare bogăție de verbe, între care termenii indicînd mișcarea, acțiunea și viteza în desfășurarea acțiunii ocupă locul întîii. În comedii *Casina* și *Captivi* repartizarea verbelor după sens este următoarea:

Comedia	Număr de verbe	Acțiune mișcare	simțuri cunoaștere memorie	esse și compusii săi	dicendi	a cere a ruga	Volun- tatis	afect teamă	alte catego- rii
<i>Casina</i>	1 847	380	168	298	88	64	132	86	631
<i>Captivi</i>	1 957	455	229	350	173	54	198	91	427

¹⁴ PATRICIUS Mc GLYNN, *Lexicon Terentianum*, Londini et Glasgae, Blackie et filius, vol. I, 1963, vol. II, 1967.

¹⁵ GIACOMO DE VOTO, *Storia della lingua di Roma*, Bologna, Licinio Cappelli editore, 1940, p. 138.

Din acest tabel se constată că locul al doilea este deținut de verbul *esse* și „familia” sa, folosit uneori și cu valoare de verb de mișcare¹⁶, dar în cele mai multe cazuri cu valoare de copulă în predicatul nominal. Monotonia repetării aceluiași verb se înlătură prin neobișnuita diversificare ce rezultă din folosirea verbului mereu la alte forme flexionare și asocierea lui cu mereu alte întregiri predicative. Modalitățile de înnoire a expresiei verbale în care figurează *esse* pot fi ilustrate în oarecare măsură numeric :

Comedia	esse	sum	es	's	est+adj.	est+adv.	est+pron.	est+subst.	—st	sunus	sunt	sim	sis	eram	eras	ero	eris	essem	esses	fui	fuerim	futurum	fore	fuisse
<i>Casina</i>	19	16	14	3	19	8	37	15	41	12	27	6	11	7	10	4	2	—						
<i>Captivi</i>	39	16	9	3	28	14	26	38	38	21	19	7	14	26	34	1	3	5						

Dar mai concludent decât acest grai al cifrelor este ambianța lexicală în care apare verbul *esse*. Astfel, în *Casina*, din 19 ocurențe ale infinitivului prezent, nu se repetă decât *optimum esse* (v. 375 și 695) și *esse tristem* (v. 230 și 282), fiecare de câte două ori. În *Captivi*, se repetă de trei sau patru ori numai : *Philocratem esse* (v. 572, 578, 639), *insanum esse* (556, 559, 605 606) și *servom esse* (224, 591, 627 și 675). Dar și în aceste repetiții se asigură varietatea fie prin determinantul numelui predicativ (*illum esse servom, tuom servom*), fie prin schimbarea topicii (*servom esse*). Exceptind pe *certum est* repetat de câteva ori în ambele comedii, numele predicativ este exprimat de fiecare dată prin alt adjectiv, atît în cadrul aceleiași comedii, cît și comparativ. Într-adevăr, din cele 26 de adjective care întregesc pe *est* în *Captivi*, nu se regăsesc în *Casina* decât 4 (*certum, dignus, aequom* și *miser*). Această vădită grijă de a varia expresia fie prin primenirea continuă a elementelor unei sintagme, fie prin inversarea topicii sau prin alte mijloace, se poate observa nu numai în utilizarea verbului *sum*, ci aproape la toate verbele. Luăm la întîmplare verbul *paro* care în *Captivi* e folosit numai la participiu : *parata* (538) și *inparatam* (538), iar în *Casina* are nouă ocurențe ; dintre acestea, numai două au aceeași formă : *paro* (149 și 546). În rest, chiar dacă verbul e repetat în chip identic, uniformitatea e anulată fie prin topica diferită : *est paratus* (478), față de : *paratum est* (513), fie prin adăugarea negației : *paratum ne siet* (513) față de *siet paratum* (514) etc.

Alteori varietatea este realizată prin construcția sintactică, de ex. : *sine ... amari* (*Cas.* 137) față de *sine amet* (206), sau : *ad patrem vis nuntiari* (*Capt.* 360) față de *vis patri nuntiari* (400—401). Neobișnuita profuziune a seriilor sinonimice pentru diversele noțiuni, adăugate la procedeele de mai sus, îndreptătesc observația că la Plaut nu se poate vorbi atît de anumite *preferințe lexicale*, cît mai ales de preferința pentru permanenta înnoire a vocabularului. Căutarea cuvîntului rar — mergînd pînă la creații lexicale proprii dintre cele mai pitorești, — precum și valorificarea valențelor de armonie muzicală a cuvîntelor reprezintă un aspect caracteristic al concepției sale despre arta de a scrie.

Există totuși verbe care prin frecvența lor par să contrazică această tendință spre diversitate, fundamentală în limba lui Plaut. Este vorba de anumite verbe folosite în formule stereotipe care fac parte dintr-un fel de automatism lingvistic, și care, în vorbirea de toate zilele, contribuie la comoditatea și rapiditatea comunicării. Astfel e cazul unui șir de verbe la imperativ îndeplinind adeseori funcția unei interjecții. Toate aceste imperative sînt mono- sau bisilabe ceea ce înlesnește încărcarea lor cu diversele tonalități afective ale interjecției. Frecvența lor numerică este următoarea :

¹⁶ ALFRED ERNOUT, *Aspects du vocabulaire latin*, Paris, Klincksieck, 1954, p. 214.

Comedia	age	abi	cave	cura	dic	dice	i	ite	lube	mane	sine	tace	tene	vide
<i>Casina</i>	12	15	5	3	2	1	9	3	1	5	8	10	5	4
<i>Captivi</i>	3	4	3	3	6	1	1	4	4	—	—	1	1	7

Tot din „arsenalul“ limbajului oral și afectiv fac parte verbele pe care le redăm mai jos, cu indicarea cifrică a frecvenței:

Comedia	aio	amabo	credo	inquam	licet	opsecro	occidi	perii	quaeso	rogo
<i>Casina</i>	9	10	15	2	12	10	4	11	4	1
<i>Captivi</i>	21	—	4	9	8	4	2	—	6	3

Aceste verbe și-au pierdut prin uzură semantică în bună parte semnificația de predicate autonome, avînd mai mult rolul de a evidenția caracterul oral și popular al exprimării¹⁷. Comparînd frecvența lor în cele două comedii se constată o deosebire destul de pronunțată. Cuvintele cu un caracter familiar mai accentuat, cum sînt *abi*, *age*, *i* sau *amabo*, nu apar în *Captivi*, sau apar foarte rar. Ele nu ar fi potrivite pentru tonul ales al acestei piese cu subiect serios, în care personajele sînt înșuflețite de sentimente nobile și folosesc un limbaj cu pretenții de *urbanitas*¹⁸. Mai cu seamă *amabo* este caracteristic pentru deosebirea de atmosferă dintre cele două comedii: acest tic verbal uneori ușor ironic, utilizat de 10 ori în *Casina*, nu figurează în *Captivi* decît la persoana a 3-a, în jurămîntul hazliu al parazitului Ergasilus: *ita me amabit sancta Saturitas* (877). De asemenea sinonimele verbului „a muri“: *perii*, *occidi*, aproape inexistente în *Captivi*, se întîlnesc frecvent în limbajul sclavilor din *Casina*; întrebuițat exclamativ, acest perfect are valoarea unui „prezent rezultativ”¹⁹. Verbul *aio*, numai la persoana a 2-a și a 3-a singular în *Casina*, se află aproape la toate persoanele în *Captivi*, cele mai adeseori cu funcția unui adverb de afirmație, ca și *licet*.

Un loc însemnat în vocabularul personajelor din aceste comedii îl ocupă verbele a căror listă o dăm mai jos cu indicarea ocurenței:

Comedia	facere	velle	dare	dicere	videre	habere	posse
<i>Casina</i>	85	64	40	33	15	29	24
<i>Captivi</i>	99	67	44	45	36	20	24

¹⁷ G. DEVOTO, *lucr. cit.*, p. 135—136.

¹⁸ JEAN-PIERRE CÈBE, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvenal*, Paris, E. de Boccard, 1966, p. 111.

¹⁹ K. Van der HEYDE, *L'aspect verbal en latin. Problèmes et résultats*, in R.E.L., 12 année, fasc. I, 1934, p. 149.

Prezența lor masivă nu caracterizează numai limba lui Plaut; ele dețin primul loc și în lexicul poezilor și prozatorilor clasici din secolele următoare²⁰, după cum sînt uzuale pentru oricare vorbitor. Mai cu seamă *facere*, *habere*, *dare* și *posse* sînt elemente constitutive în numeroase predicte nominale; adeseori ele sînt folosite pleonastic sau expletiv în locuțiuni și expresii familiare, menite să substituie un verb simplu printr-o perifrază mai expresivă, de tipul: *facite me hinc arcessatis* (Cas. 146) pentru „arcessite“, *fac vacent aedes* (Cas. 521), sau *faxo venias* (Capt. 1010).

Nu ne vom opri asupra insistenței cu care Plaut alege derivatele expresive ale verbelor, covîrșitoare în opera sa, acest aspect fiind bine cunoscut. Chiar dacă preverbele nu schimbă semnificația verbului, iar formele intensive și frecventative sînt adeseori sinonime cu verbe simple, ca în latina tîrzie²¹ sau în latina vulgară, Plaut le preferă, pentru a asigura diversitatea mijloacelor de exprimare. Aceluiași scop îi servește procentul ridicat al verbelor întrebunțate o singură dată, în fiecare din comedii pe care le analizăm:

Comedia	Total verbe	Verbe întrebunțate o singură dată	%	Verbe la Part. prez.	Gerunziu
<i>Casina</i>	1 847	229	12,4%	9	2
<i>Captivi</i>	1 957	218	11,1%	9	11 — ndi : 7 — ndo : 4

În ceea ce privește modurile verbelor, se constată că Plaut recurge rar la formele lor nominale. Întrebunțarea participiului, mai ales a participiului prezent, fiind o caracteristică a limbii savante²², este firesc ca ele să fie evitate, cînd se urmărește oralitatea; în consecință, lipsește din limba acestor comedii ablativul absolut²³, exceptînd locuțiunea *rebus prolatis* (Capt. 82, 85).

Pentru un calcul orientativ, am analizat ultima mie de cuvinte din *Casina*. Se întîlnesc aici 301 verbe dintre care 80 sînt forme derivate cu prefixe sau sufixe, uneori cu ambele morfeme. Printre acestea, creații lexicale rare, cum sînt *compungit*, *edisserta*, *defloccabit*, *fulcio*, *perpetro*, *subigitare*, etc., sau cuvinte formate din radical grec și sufix latin (ex. *moechissare*) alături de alte cuvinte grecești adaptate la sistemul limbii latine, toate mențin nota de neprevăzut, ca stimulent pentru atenția spectatorilor. Numai 10 verbe se află aici la participiu (5 la participiul prezent, 5 la perfect), iar 20 la infinitiv. Majoritatea verbelor (200) se află la indicativ, restul la imperativ și la conjunctivul hortativ. Predomină persoana 1 și a 2-a, cum este firesc într-un dialog. Există o sensibilă deosebire între cele două comedii și în ce privește folosirea gerunziului: *Casina* oferă numai două exemple (*cantando* și *sortiendo*), în *Captivi* 7 gerunzii în genitiv, cu ezitări în timbrul vocalei care precede sufixul: *conveniundi*, *perferundi*, *edundi*, față de *fugiendi* și *edendi*, iar 4 se află în ablativ (*gratulando*, *pultando* etc.).

Este cunoscut că latinii aveau o vie înclinare spre gesticulație și mimică demonstrativă²⁴. Această trăsătură se oglindește în lexicul plautin determinînd frecvența neobișnuit de mare a pronumelor care subliniază gesturile și continua mișcare a personajelor pe scenă. Locul

²⁰ MAURICE MATHY, *Vocabulaire de base du latin*, Paris, O.C.D.L., 1957, p. 15.

²¹ ALFRED ERNOUT, *lucr. cit.*, (Aspects...), p. 207 — I. FISCHER, *Vocabularul în Istoria limbii române*, vol. I, București, Edit. Academiei 1965, p. 32.

²² J. MAROUZEAU, *Pour mieux comprendre les textes latins (Essai sur la distinction des styles)*, Paris, Klincksieck, 1921, în *Revue de Philologie*, XLV, juillet, 1921, p. 162.

²³ J. MAROUZEAU, *Quelques aspects de la formation du latin littéraire*, Paris, Klincksieck, 1949, p. 155—157.

²⁴ J. P. CÈBE, *lucr. cit.*, p. 44.

întîi îl ocupă *ego*, la diferite forme flexionare ; dacă se ține seama că *hic*, cel mai frecvent dintre demonstrative, este folosit adeseori de Plaut cu valoarea lui *ego*, superioritatea numerică a acestuia iese și mai mult în relief. I se adaugă posesivul de persoană 1 a cărui repetiție duce la emfază și efect comic²⁵. Caracterul popular al limbii lui Plaut, accentuat de abuzul întrebunțării pronumelor și a altor cuvinte accesorii, impune în același timp evitarea subordonării, de aceea frecvența pronumelui relativ este scăzută. Iată repartitia pronumelor în cele două comedii :

Comedia	Pronumele personal				Posesiv		Relativ
	ego	tu	nos	vos	meus noster	tuus voster	
<i>Casina</i>	327	230	10	10	94 15	59 2	128
<i>Captivi</i>	343	222	20	23	76 11	62 2	200

Apreciată în ansamblu, prezența pronumelor este cu mult mai masivă în *Casina* decît în *Captivi*, stilul vulgar al primei comedii, în concordanță cu subiectul, cerînd acest lucru.

Numărul substantivelor din *Casina* reprezintă mai puțin de jumătate din totalul pronumelor, iar în *Captivi* depășește cu puțin acest procent. Dăm mai jos lista substantivelor care au peste 15 ocurențe.

Casina

Nume proprii ...	88
<i>uxor</i> ...	58
<i>vir</i> ...	31
<i>res</i> ...	25
<i>domus</i> ...	19
<i>senex</i> ...	19
<i>vilicus</i> ...	19
<i>homo</i> ...	16
<i>deus</i> ...	15

Subst. întrebunțate

o singură

dată ...

278.....283

Captivi

Nume proprii ...	118
<i>pater</i> ...	50
<i>res</i> ...	48
<i>homo</i> ...	47
<i>servus</i> ...	31
<i>filius</i> ...	31
<i>deus</i> ...	24
<i>domus</i> ...	19
<i>puer</i> ...	— 16
<i>gnatus</i> ...	16
<i>animus</i> ...	16

În *Casina*, comedie a cărei intrigă este condusă de o femeie și se țese în jurul unei femei, e firesc ca *uxor* să aibă frecvența cea mai ridicată. Urmează cuvintele care indică celelalte personaje principale : bătrînul libertin (*vir*, *senex*, *homo*) și sclavul de la țară (*vilicus*). Acestor substantive le corespund în *Captivi* termenii din registrul mai înalt al relațiilor de familie (*pater*, *filius*, *gnatus*), precum și *servus* personaj pozitiv, exemplu de fidelitate și devotament dus pînă la sacrificiu. Caracterul grav al subiectului prilejuiește dese considerații privitoare la viața și la soarta omului, de aici frecvența lui *homo*, a substantivelor abstracte ca *servitus* (11), *gratia* (11), *fides* (10), *patria* (8), *spes* (8), *libertas* (6), *virtus* (4) ; alături de ele se înșiră cuvintele întrebunțate o singură dată ca *gloria*, *honor*, *verberbum* etc. Seria sinonimică a termenilor care denumesc viclenia este aici din cele mai bogate : *astu*, *astutia*, *circumductio*, *dolus*, *fallacia*, *mendacium*, *officiuae*, *perfidiae*, *prestigia*, *sutela*, *techinae*, *vanitudo*. Variată este terminologia și pentru noțiunea de suferință și nenorocire : *aerumna*, *aegritudo*, *cruciamenta*, *cruciatu*, *eiulatio*, *exitium*, *cala-*

²⁵ J. MAROUZEAU, *L'ordre des mots dans la phrase latine. I*. Les groupes nominaux, Paris, Ed. Edoard Champion, 1922, p. 139.

mitas, clades, facinus, lacruma, labor, labes, malignitas, maeror, miseria, malefacta. Se pot adăuga aici termenii care denumesc teama, amenințarea, primejdia: *formido, minae, metus, periculum*, (folosit paralel cu *periculum*). Totalizînd ocurențele acestor substantive se poate vedea locul însemnat pe care îl ocupă ele în economia vocabularului. Multe din acestea lipsesc din comedia *Casina*, sau se întîlnesc foarte rar (16 ocurențe față de 146!). Exceptînd cuvintele banale cu caracter neprecis, dar cu multiple valențe semantice, ca *res, opus, opera*, frecvente în ambele comedii, *Casina* se deosebește de *Captivi* sub raport lexical prin preponderența vocabularului erotic. Pe lîngă familia lui *amare*: *amor, amator, amatio, amicus, amica* și în afară de termeni ca *voluptas, stuprum, scortum, saviu*, un mare număr de cuvinte dobîndesc caracter erotic în context; între acestea sînt diminutivele: *ancillula, animulus, belliatula, corpusculum, corculum, mellilla, melculum, ocellus, uxorcula, verculum*. Altele sînt epitele obișnuite în limbajul erotismului: *mea columba, meu' passer, mea festus dies, mea festivitas, mea mulsa* etc. Aceleași sfere de interes îi aparțin cuvintele *nuptiae, nova nupta, sponsa*. În locul conceptelor abstracte de ordin etic, caracteristice comediei *Captivi*, în *Casina* predomină termenii concreți, dintre care mulți se încarcă de subînțeles erotic: *cubiculum, lectum, dorsum, pectus, lumbus, myropola, unguentum*, etc. Trebuie menționat că, deși comedia *Casina* împrumută multe din mijloacele comice ale farsei populare și realismul crud al Atelanei, totuși caracterul obscen este aici numai aluziv. Personajul principal, acest *senex libidinosus*, este pus în multe situații violent obscene, dar limbajul nu coboară în stratul de jos al vulgarității, păstrîndu-se în anumite limite ale decenței. Faptul acesta dezvăluie nivelul spectatorilor lui Plaut, care — departe de a fi fost un public grosolan — se pare că avea cultura necesară pentru a fi sensibil la nuanțele vorbirii²⁶. De altfel numai un astfel de public putea să guste comicul rezultat din parodia tuturor stilurilor care se împletesc în opera lui Plaut²⁷.

Poetul comic recurge foarte rar la caracterizarea calitativă sau estetică realizată prin adjectiv, ceea ce evidențiază și mai mult oralitatea stilului său. Adjectivele cu frecvență mare sînt din cele mai banale: *omnis, bonus, miser, magnus* etc. Semnificative sînt nu adjectivele cele mai frecvente, ci cuvintele rare, folosite o singură dată, sau creațiile lexicale proprii, precum și felul în care se înlanțuie cuvintele. Astfel, amintim adjectivele *lupina* și *canina*, epitete ale substantivului *scaeva* („prevestire” — *Cas.* v. 971 și 973), care formează împreună o amuzantă luare în ris a credințelor populare. De același efect comic sînt sintagmele din *Casina*: *vetulis vervecibus* (v. 535), *meraclo flore Liberi* (v. 640), *barbarico bliteo* (v. 747) etc. În *Captivi* adjective create de Plaut ca *odiosci, incommoestici* (v. 85) rimează cu *venatici*, toate caracterizînd ironic pe paraziți; *lamentariae* ca epitet pentru *aedes* (v. 96), *scruposam viam* (v. 85), *lutulentos homines* (v. 326), *dentilegos mortalis* (v. 798), sînt numai cîteva exemple de folosire expresivă a adjectivului.

În contrast cu relativa sărăcie a acestei categorii morfologice, lexicul comedii în discuție se caracterizează printr-o abundență a determinărilor adverbiale, specifice oralității. Necesitatea delimitării concrete a acțiunii în timp și spațiu, precum și determinarea ei apreciativă face ca adverbele de timp, de loc și de mod să fie cele mai numeroase.

Repartiția pe categorii a adverbului este următoarea:

Adverbe	<i>Casina</i>	<i>Captivi</i>
1) de mod propriu-zis	103	143
2) alte nuanțe modale	383	390
3) de timp	109	139
4) de loc	147	134
Total	742	806

Marea diversitate a adverbelor în ce privește sensul se îmbogățește cu varietatea rezultată din sufixul de derivare, sau după origine. Astfel cele mai frecvente adverbe sînt cele derivate cu sufixul *-e*, apoi cele în *-um* și *-am*, precum și adverbele derivate din pronume demonstrativ. Mai

²⁶ A. GUILLEMIN, *Le public et la vie littéraire à Rome au temps de la république*, în *R.E.L.* 12, année, fasc. II, 1934, p. 332 și 343.

J. CEBE, *lucr. cit.*, p. 112.

²⁷ PAUL LEJAY, *Plaute*, Paris, Boivin, f. a., p. 235 — M. F. BĂLTĂCEANU, *Vocabularul parodiilor plautine*, în *S.C.*, VIII, 1966, p. 97—120.

rare sînt adverbele *în-ter* și *în-im*. Un număr de 104 adverbe în *Captivi* și 113 în *Casina* sînt folosite o singură dată. Dintre adverbele de timp, cele mai numeroase sînt *nunc* și *hodie*, dintre cele de loc, *hic* și *huc*. Se constată în general o concordanță a raportului dintre timpurile formale și localizarea cronologică a acțiunii; *nunc* este aproape totdeauna urmat de timpul prezent, uneori de viitorul cu valoare de prezent apropiat. Trebuie să mai menționăm inventivitatea neobosită a lui Plaut în ce privește alegerea adverbelor care dau adjectivelor valoare de superlativ.

Numărul prepozițiilor în comediile studiate este în general mic. Întrucît situația valabilă în ultimele o mie de cuvinte este în oarecare măsură orientativă pentru ansamblul comediilor, redăm aici distribuția prepozițiilor, adăugînd pentru comparație statistica făcută pe prima mie de cuvinte din *Brutus* de Cicero:

Textul	a, ab ad	ante post	clam cum	de	e ex	in	inter extra	per pone	pro propter	ob	Total
<i>Casina</i>	2	—	1 2	1	2	9	1 1	1	2 1	1	24
<i>Captivi</i>	7	1	1 4	1	9	10	—	2	3 1	2	40
<i>Brutus</i>	17	4 1	4 4	4	11	14	1	1			55

Se observă preponderența prepozițiilor care localizează cu precizie acțiunea (*in*, *ex*); prepozițiile mai rare la Plaut sînt de asemenea rare și la Cicero.

Interjecțiile, mijloace ale limbajului afectiv, însoțite de apostrofe, vocative, imperative, acuzative de exclamație, interogații, sînt frecvente și în aceste comedii, multe din ele fiind împrumutate din limbajul familiar grec²⁸.

Dintre conjuncții, cele mai întrebuițate sînt cele coordonatoare (45 la ultima mie de cuvinte), în primul rînd conjuncțiile copulative *et*, *atque*, *que*, *neque*, urmate de adversative, în special *sed*, apoi conjuncția cauzal-explicativă *nam*. Subordonarea fiind mai rară în stilul vorbit, conjuncțiile subordonatoare sînt prin urmare mult mai puține; frecvența cea mai mare o au între acestea *ut*, *si*, *nisi*.

La sfîrșitul acestui studiu descriptiv, trebuie să mai adăugăm că farmecul limbii lui Plaut nu este generat numai de calitățile amintite mai sus. Caracterul plastic și suculența creațiilor sale lexicale este de bună seamă una din cheile succesului său. Un verb ca *defloccare*, derivat arhaic de la *floccus*, avînd valoarea metaforelor populare de felul lui „a jumuli”, provocau fără îndoială risul spectatorilor. Ei se amuzau auzind cuvinte rare, care vor fi reluate în literatură abia peste cîteva secole, în latina postclasică²⁹. Credem însă că esența farmecului său poetic constă mai cu seamă în armonia muzicală realizată cu consecvență. S-a scris mult despre aliterație, vechi procedeu de insistență expresivă, avînd originea în limbajul magic³⁰. La Plaut însă alite-

²⁸ A. MEILLET, *lucr. cit.*, p. 113.

²⁹ RENÉ MARACHE, *Mots nouveaux et mots archaïques chez Fronton et Aulu-Gelle*, Rennes), Presses Universitaires de France, (1957).

³⁰ A. CORDIER, *L'allitération latine. Le procédé dans l'Enéide de Virgile*, Paris, J. Vrin, 1939, p. 14.

rația nu urmărește numai să provoace risul prin omofonie sau cacofonie³¹, ci, legind sunetul de sensul cuvîntului ea asigură „unitatea organică a versului și susține continuitatea liniei melodice”³². Fiind în primul rînd un auditiv³³, un pasionat căutător al armoniei sunetelor, el dovedește o artă savantă în valorificarea tuturor calităților virtuale existente în limbă.

Cuvintele par se chema unele pe altele, în virtutea melodiei realizate prin asonanțe și aliterații: *manibus, meritis meritam mercedem dare* (Cas. v. 1 015); *quid vis? nimium saevus* (Cas. v. 646). Alte ori cuvinte omofone închid ca un chenar enunțul: *imitatur malarum malam disciplinam, viro quae suo interminatur* (Cas. v. 657—658); sau: *propere cito intro ite et cito deperato* (Cas. 745). Expresivitatea aliterației e sporită uneori prin alăturarea de cuvinte cu valori afective opuse³⁴: *moram offers mihi, at tu mihi offers maerorem* (Cas. 690). Și mai grăitor este comicul de contrast realizat prin alăturarea termenului juridic *basilicas edictiones* (Capt. 811) într-un context cu termeni prozaici, rustici: *ventrem, pistores, scrofpasci, qui alunt furfuribus sues* (Capt. 805 și u.), sau *piscis foetidos, cantherius* (Capt. 813—814).

Armonia sonoră rezultă adeseori din jocul vocalelor, din repetarea lor în silabe învecinate: *perpetro, surrupere, subigitare*, sau din contrastul realizat prin saltul de la timbrul cel mai deschis, la cel mai închis ca în: *vapulo, battuatur, nugatur*; însoțite desigur de intonație și gestulație expresivă, legătura dintre sunet și înțeles dobîndește un caracter concret și provoacă sentimentul comicului.

Plaut reînvie un alt procedeu al latinei arhaice și anume corespondența fonică a cuvintelor pe orizontală și pe verticală³⁵. Acest procedeu asigură unitatea de ton a melodiei textului prin concordanța vocalelor din silabele inițiale ale cuvintelor succesive, artă pe care o vor prețui și poeții simbolisti moderni³⁶. Uneori această concordanță pe orizontală se prezintă sub forma unor perechi de tipul: *i-i au-u au-u i*, ca în versul:

quin viro aut suptrahat aut stupro invenerit (Capt. 201).

Aceeași corespondență binară pe verticală se poate observa de ex. în următoarele versuri, tot din *Captivi*:

Cuvîntul inițial:

v. 199: <i>na m</i>	$\left. \begin{array}{c} a \\ \\ a \end{array} \right\}$	v. 203: <i>tu</i>	$\left. \begin{array}{c} u \\ \\ u \end{array} \right\}$
200: <i>cla m</i>		204: <i>stul ta</i>	
	v. 205: <i>sis</i>	$\left. \begin{array}{c} i \\ \\ i \end{array} \right\}$	
	206: <i>sine</i>		

Uneori corespondența fonică e deplasată asupra cuvîntului secund, stabilindu-se o simetrie între silaba inițială și silaba a treia:

v. 201: <i>quin viro</i>	$\left. \begin{array}{c} i-i-o \\ \\ o-i-i \end{array} \right\}$
202: <i>hoc viri</i>	

Alteori corespondența se realizează prin alternanță vocalică pe orizontală: Capt. v. 122:

i-e-e-e-i-o-e-i-

(*si dederis, erit extemplo mihi quod dem tibi.*)

³¹ N. I. HERESCU, *Poétique ancienne et moderne au sujet de l'euphonie* în *Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à J. Marouzeau par ses collègues et élèves étrangers*, Paris, „Les Belles Lettres”, 1948, p. 234.

³² PIERRE GUIRAUD, *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1953, p. 92.

³³ P. LEJAY, *lucr. cit.*, p. 226.

³⁴ GIACOMO DEVOTO, *Introduction à la stylistique* în *Mélanges... offerts à J. Marouzeau*, p. 129.

³⁵ A. W. de GROOT, *Le mot phonétique et les formes littéraires du latin*, în *R.E.L.*, 12 année, fasc. I, Paris, Les Belles Lettres”, 1934, p. 123 și u.

³⁶ P. GUIRAUD, *lucr. cit.*, p. 87 și u.

Același tip de corespondență, pe verticală, tot în *Captivi*:

v. 135: <i>ossa</i>	$\left. \begin{array}{c} o \\ \\ e \\ \\ o \\ \\ e \end{array} \right\}$	v. 145: <i>alienus</i>	$\left. \begin{array}{c} a \\ \\ i \\ \\ a \end{array} \right\}$
136: <i>neque</i>		146: <i>quid</i>	
137: <i>foris</i>		147: <i>alienus</i>	
138: <i>Ergasile</i>			

În *Casina* jocul acesta al vocalelor din silabele inițiale scoate în relief strigătul de nerăbdare al bătrînului, în bucătărie:

v. 765: *i-a-o-i-a-i-i-a-* (*quin agitis hodie? quin datis si quid datis?*)

Multe sînt versurile în care se constată o corespondență a sunetelor finale, de ex. în Capt., v. 134: *macesco, consenesco, et tabesco*.

Considerațiile de mai sus, departe de a epuiza studiul acestui aspect particular al limbii lui Plaut, urmăresc doar să pună în lumină încă o componentă de seamă a esteticii sale. Poate nu ar fi exagerat să afirmăm că unele procedee moderne de tehnică poetică își găsesc un îndepărtat precursor în poetul din Sarsina.

MARIA PĂRLOG

CU PRIVIRE LA LEXICUL FUNDAMENTAL A DOUĂ LIMBI ROMANICE : FRANCEZA ȘI ROMÂNĂ

Lingviști din cele mai variate școli și cele mai diverse tipuri admit existența unei delimitări între masa vocabularului și un nucleu al său, precum și importanța pentru studiile de limbă a acestui nucleu constituit din cuvintele foarte importante și des folosite. E suficient să amintim că prima lucrare asupra înrudirii limbilor indoeuropene, memoriul Părintelui Coerdoux din 1767, pornește de la compararea verbelor a fi și a altor cuvinte din fondul principal, că în 1947 Marcel Cohen dovedește înrudirea genealogică a limbilor semitice cu cele hamitice de la o listă de cuvinte esențiale în procesul de comunicare¹, sau că A. Meillet² dovedește cu ajutorul gramaticii și al fondului principal al vocabularului (pronume personale, numerale, termeni de înrudire, substantive ce denumesc părți ale corpului, verbe uzuale de tipul: a mânca, a dormi) caracterul germanic al limbii engleze în ciuda romanității majorității vocabularului.

Problema stabilirii criteriilor fondului principal de cuvinte al unei limbi a constituit însă și continuă să constituie o problemă foarte controversată, în rezolvarea căreia s-au adoptat poziții diferite.

Intenția lucrării de față nu este aceea de a aduce un punct de vedere inedit în discutarea acestei probleme. În ceea ce urmează vom încerca doar să supunem unei discuții critice două modalități contemporane de abordare și de rezolvare a acestei probleme, așa cum se configurează ele în *Încercare asupra fondului-principal lexical al limbii române*, București, Editura Academiei, 1954, de Acad. Al. Graur și *Le Français Fondamental* (1—er degré), Paris, 1959,

¹ Marcel Cohen, *Essais comparatif sur le vocabulaire et la phonétique du chamito-sémitique*, Paris, 1947.

² A. Meillet, *Linguistique historique et linguistique générale*, Paris, 1948, Capit. Le problème de la parenté des langues.

lucrare elaborată de un colectiv de cercetători condus de Profesorul G. Gougenheim, sub auspiciile Centrului de Cercetări și Studii pentru Difuzarea Francezei (C. R. E. D. I. F.) de la Saint-Cloud.

Vom face o foarte sumară prezentare a citorva dintre metodele folosite pentru stabilirea unor liste lexicale selective, încercînd să circumscriem în acest context locul ocupat de acele modalități care vor constitui obiectul analizei noastre.

Primul vocabular simplificat s-a născut dintr-o concepție logică și universalistă, în anul 1920. Caracterul analitic foarte accentuat și flexiunea redusă a limbii engleze, au sugerat celor doi logicieni englezi M. Ogden și M. Richards, interesați de chestiunea unei limbi universale, simplificarea rațională a englezei, avînd ca punct de plecare definițiile precise și complete oferite de dicționarele englezești, bazate pe o lungă tradiție lexicografică. Avînd ca punct de plecare engleza, *Basik English* este o limbă artificială, autonomă și închisă, care- ca să ne exprimăm familiar — face economie în ce privește cantitatea de cuvinte (850), dar recurge la mijloace de expresie străine englezei. Metoda logică chiar practică cu rigoare, implică subiectivism și deplasează problema de pe tărîmul lingvistic. Mai puțin subiectivă și subordonînd problema punctului de vedere lingvistic, pare să fie metoda statistică, amplu întrebuintată în lingvistica aplicată încă de la sfîrșitul secolului trecut. Frecvența unei unități lexicale măsurată într-un corpus destul de mare și judicios compus este considerată eficientă pentru o bună apreciere a probabilității de întrebuintare. Dintr-o observație dirijată asupra unui fapt de discurs, se induce un fapt de limbă inobservabil prin definiție.

Vander Beke, J. B. Tharp sau Aristizabal au ajuns, calculînd frecvența cuvintelor într-un corpus alcătuit pe bază de texte scrise, la elaborarea a trei dintre cele mai cunoscute liste lexicale selective: *French Word Book* (6 067 cuvinte), *Basik French Vocabulary* (3 340) și *Lista lui Aristizabal*, al căror scop didactic urmărea să faciliteze străinilor învățarea limbii franceze.

Cele două repertorii lexicale care vor constitui obiectul analizei de față, deosebite între ele și din punctul de vedere al criteriilor adoptate în alcătuirea lor, cît și în mare parte al rezultatelor obținute, au totuși o trăsătură comună care le conferă loc aparte în istoria lucrărilor cu același profil. Spre deosebire de marea majoritate a lucrărilor elaborate în această direcție, lucrări axate pe absolutizarea unui criteriu unic de stabilire a fondului lexical principal, cele două cercetări menționate recurg la o pluralitate de criterii convergente și astfel ajung la o delimitare mai fermă a faptelor de limbă care ar constitui acest fond: 1 445 pentru limba franceză după *Le Français Fondamental* și 1419 pentru română după Acad. Al. Graur.

Selecția în cadrul listei Acad. Al. Graur se supune unor criterii teoretice între care spațiul întins pe care îl ocupă cuvîntul în dicționare, fie singur, fie împreună cu derivatele lui, ocupă un loc de seamă³.

Le Français Fondamental (*1-er degre*) este conceput după o metodă ce inovează în tehnica limbilor de bază, îmbînbînd:

1. frecvența cuvintelor în limba vorbită;
2. căutarea celor mai utile cuvinte disponibile;
3. empirismul rațional.

Apelul la limba vorbită este prima mare noutate pe care o aduce elaborarea francezei fundamentale. Statisticile de frecvență sînt obținute pe baza a 163 conversații înregistrate pe bandă de magnetofon. S-ar putea obiecta că statistica s-a făcut numai pe baza a 312.000 de cuvinte, ceea ce este puțin în comparație cu alte statistici întocmite în urma evaluării a cel puțin un milion de cuvinte. G. Gougenheim subliniază însă faptul că redușa întindere a textelor culese a permis în schimb o înregistrare exhaustivă⁴. Pe de altă parte, și mai ales, critica internă a listelor de frecvență arată că nu e necesară efectuarea de numărători enorme pentru că acestea nu sînt apte să furnizeze ceea ce li se solicită. Care este în realitate structura unui dicționar de frecvență? În primul rînd cuvintele gramaticale, apoi verbele, cîteva adjective și la urmă substantivele. Substantivele concrete au în general o frecvență foarte redusă și instabilă, ce depinde de conținutul semantic al textelor. Pe măsură ce constrîngerile lingvistice se relaxează și scade determinismul limbajului, încrederea acordată frecvenței slăbește și ea. Deci este inutil

³ Vezi *Op. cit.*, Introducere.

⁴ Cf. G. Gougenheim, *La statistique du vocabulaire et son application dans l'enseignement des langues*, în *Revue de l'Enseignement supérieur*, nr. 1, janvier-mars, 1959, p. 137—144.

să multiplicăm calculele. Pe de altă parte e foarte evident că este necesară cunoașterea a numeroase substantive concrete care nu pot fi eliminate din vocabularul de bază. De aceea G. Gougenheim consideră că nu se putea limita numai la criteriul frecvenței, ci va ține cont și de ceea ce se numește disponibilitatea termenilor. Gradul de disponibilitate nu poate fi măsurat în mod absolut, ci numai prin raportare la un anumit centru de interes. Deci s-a procedat prin anchete făcute cu copii de școală primară din 4 departamente, cărora li s-a cerut să scrie 20 de substantive care li se păreau mai utile în raport cu un anumit centru de interes. Au fost supuse anchetei 16 centre de interes. Rezultatele au permis completarea prin cuvinte concrete a vocabularului obținut pe baza frecvenței, care furniza în special cuvinte gramaticale și verbe.

Empirismul rațional, cel de-al treilea criteriu folosit în elaborarea francezei fundamentale a însemnat o revizuire metodică a vocabularului, al cărei scop era de a nu lăsa nici o noțiune esențială fără înregistrarea mijlocului ei de expresie. În același timp au fost eliminate vreo sută de cuvinte dintre cele 800 înregistrate în listele de frecvență și anume: termeni proprii conversației: interjecții, cuvinte la modă de tipul *formi. dabll, gosse, type, truc*; adverbe de tipul *absolument, extrêmement*, întrebunțate printr-un abuz afectiv ca simpli termeni de intensitate sau cuvinte ce ofereau dificultăți la învățare.

La un studiu comparativ atent al celor două liste întocmite pentru română și pentru franceză, constatăm anumite discordanțe datorate:

1. criteriilor teoretice diferite adoptate în alcătuirea lor
2. faptului că materialul de studiu e oferit în cazul limbii franceze de limba vorbită;
3. diferențelor datorate anumitor particularități de structură a celor două limbi.

Vom semna anumite cuvinte a căror absență din lexicul fundamental al românei o apreciem în funcție de prezența lor în lexicul francez.

La o privire comparativă, chiar superficială, a celor două liste, frapează aspectul foarte modern al lexicului francez în comparație cu cel românesc, aspect oferit de existența unor cuvinte legate de tehnica, de confortul și civilizația zilelor noastre.

Cercetări metodice asupra citorva grupe semantice ne-au descoperit următoarele:

a) în categoria „călătorii și mijloace de călătorie“ descoperim absența unor cuvinte ca: *călătorie (călători), valiză, pașaport, gară, tren, vagon, autobuz, autocar, taxi, motocicletă, bicicletă, avion*;

b) în legătură cu divertismentele lipsesc pentru română cuvinte ca: *cinema, film, jurnal, sau ziar, a dansa, vacanță*;

c) dacă vom avea în vedere cuvintele ce exprimă un anumit confort modern, vom semna la inexistența termenilor: *apartament, bucătărie, dulap, robinet, chiuvetă, încălzire, duș, mobilă, țigară, cabinet, garaj, șofer*;

d) Lipsesc apoi cuvinte ce desemnează aspecte ale civilizației urbane, instituții și profesii: *hotel, etaj, restaurant, dispensar, trotuar, traversa, televiziune, cec, farmacie, tribunal, profesie, șef, salar, inginer*;

e) în sfârșit sînt absenți termeni ce exprimă noțiuni din domeniul culturii: *studiu, student, desena, picta, pictură, tablou, teatru, poezie, spirit*.

Ca explicație a acestor constatări am putea emite presupunerea că realitățile reflectate de cele două fonduri lexicale sînt diferite, că tehnica franceză, de exemplu, era cu un pas înaintea celei române, aparența unor cuvinte ca: *taxi, avion, sau autobuz* la fondul principal fiind creată de procesul de urbanizare mult mai accentuat din Franța. Căutînd însă cuvintele menționate pe lista întocmită de Paul Miclău conform aceluiași principii enunțate de Acad. Al. Graur și publicată în lucrarea *Contribuții la stabilirea fondului principal lexical al limbii franceze*, din volumul *Omagiu lui Iorgu Iordan*, București, 1958, descoperim absența lor. Mai verosimile par explicațiile ce decurg din materialele și criteriile de la care s-a pornit pentru cele două limbi. Aspectul mult mai modern, mai contemporan al lexicului fundamental francez s-ar explica tocmai prin recurgerea la limba vorbită care reflectă întodeauna mai exact o anumită realitate, limba scrisă neținînd pasul cu unele modificări survenite în limba vorbită. Pe de altă parte majoritatea cuvintelor menționate nu servesc ca bază pentru formarea de derivate și nici nu intră în numeroase expresii uzuale, deci nu răspundeau criteriilor teoretice adoptate de Acad. Al. Graur.

De fapt și recenziile la lucrarea Acad. Graur au semnalat anumite deficiențe în același sens. În recenzia la ediția II-a lucrării, Iancu Fischer aducea anumite obiecții criteriului importanței în limbă, dedus din spațiul întins ocupat în dicționar, arătînd dificultatea delimitării precise,

nesupuse arbitrariului, pe baza unui asemenea criteriu. Cît de numeroase trebuie să fie sensurile, derivate și expresiile în care cuvîntul intră ca element de bază, pentru a hotărî apartenența lui la fondul principal? se întreabă I. Fischer. Un cuvînt ca femeie este admis cu încredință, în timp ce iepure e considerat neîndioelnic. Un cuvînt ca dimineață lipsit de derivate este exclus din listă. Realitatea lingvistică e supusă unor cadre rigide, neverificate de practică.⁵ Străduindu-se să respecte primul criteriu, acela al cunoașterii cuvîntului de către întregul popor și evitînd să se situeze la un nivel de cultură al vorbitorului prea înalt, autorul cade în păcatul opus: se plasează la nivelul cel mai de jos, fapt ce explică existența a numeroase regionalisme. Un cuvînt ca brîncă, cunoscut și poate încă folosit de oamenii simpli dintr-o anumită regiune este total necunoscut vorbitorului nu numai din mediul urban dar și din alte regiuni ale țării. *Baieră, bold, bute, caznă, chingă, ciur, junc, teasc, strungă, zăbavă*, sînt numai cîteva exemple din numeroasele ce se pot menționa din lista lui Al. Graur. Faptul e cu atît mai uimitor cu cît din această listă lipsesc cuvinte referitoare la realități din mediul rural cunoscute indiscutabil de toți vorbitorii limbii române, indiferent de gradul lor de cultură (cuvinte ce bineînțeles figurează în lexicul francez), cum ar fi: *țăran, cartof, animal, recoltă, cultiva, fruct, fermă, tractor*. Faptul că *țăran* e derivat de la *țară*, cuvînt consemnat de Acad. Al. Graur, fiind apt de a servi la formarea de derivate, nu ni se pare un argument care să justifice absența lui de pe listă. De fapt nu înțelegem ce l-a împiedicat pe autor să noteze atît termenul de bază cît și derivatul în măsura în care acesta răspundea și tuturor criteriilor. De aceea apreciem ca judicioasă metoda franceză potrivit căreia se dau și derivatele termenului de bază atunci cînd ele se impun în fondul principal. Alături de *pays* vom găsi și *paysan*, alături de *pecher-pecheur*, de *juste — justement*, de *maître — maîtresse*, de *chasse — chasseur*, de *blessé — blessure*, de *bain — baignoire*, etc.

Explicația în unele cazuri, va trebui căutată deci, nu numai în cusururile primului criteriu (cunoașterea cuvîntului de către toți vorbitorii limbii), dar și în acordarea unui rol exagerat criteriului derivării. În lista acad. Al. Graur apar termenii de bază în cazuri cînd derivatele acestora sînt mult mai folosite: e notat *brîncă* dar nu *a îmbrînci*, *bold* nu *a îmboldi*, *coperi* nu *a acoperi* sau *acoperiș*, *potrivă* nu *împotrivă*, *cerca* nu *a încerca*. Lista lui Paul Miclău oferă în același sens: vom găsi *four* și *fourche* dar nu *fourchette* și *fourneau* pe care le consemnează *Le Français Fondamental*.

Menționam la începutul observațiilor noastre pe marginea studiului comparativ al celor două liste caracterul evident mai modern, mai apt în a reflecta realitatea zilelor noastre al listei franceze. În aceeași ordine de idei cităm o serie de cuvinte inexistente pe lista acad. Graur, dar în locul cărora apar termeni sinonimici, care cel puțin prin comparație au un caracter arhaic. Astfel apare: *slut* nu *urit*, *despuia* nu *dezbrăca*, *cîrciumă* nu *restaurant*, *nădejde* nu *speranță*, *oaste* și nu *sarmată*.

Apare uneori cuvîntul care desemnează specia și este eludat cuvîntul care desemnează genul proxim. De exemplu din lipsește cuvîntul *măimuță*, dar termenul generic *animal* este absent. Paradoxală ni se pare și consemnarea unui termen ca *luntre* atunci cînd lipsește *barcă*, sau a cuvîntului *cuptor* cînd lipsește *sobă*.

Mărturisim că nu găsim explicația excluderii acestor elemente lexicale care în chip evident au cel puțin aceeași îndreptățire de a figura în fondul lexical principal al limbii române.

Dacă facem comparația celor două liste din punctul de vedere al repartizării cuvintelor pe categorii gramaticale, constatăm următoarele: proporția substantivelor este de 50,88% în lista acad. Al. Graur și de 46,9% în cea franceză, adică 722 substantive din totalul de 1 419 al listei românești și 692 din totalul de 1 445 al listei franceze; în cazul verbelor și al adjectivelor diferența de procentaj e încă mai sensibilă: pentru verbe 28,75% pentru română (deci 408 verbe) și 22,9% în franceza fundamentală (339 verbe) iar pentru adjective: 10,50% (149) la acad. Graur și 6,6% (98) în franceza fundamentală.⁶

Proporția mai mare de adjective și de verbe din lista acad. Graur nu ne mai surprinde pentru că, în ea apar foarte multe perechi sinonimice care după părerea noastră constituie un balast al listei, unul din termeni putînd lipsi, fără a dăuna imaginii corecte a fondului de bază al lexicului limbii române.

⁵ S.C.L. IX, 1, 1958, p. 130.

⁶ Datele statistice pentru limba română aparțin lui Al. Graur. (*Op. cit.*, p. 63).

În seria adjectivelor descoperim :
sărac dar și *calic*, *dușman* dar și *vrăjmaș*, *rău* dar și *mișel*, *singur* dar și *stingher*, *sprinten* dar și *iute*;

sau în seria verbelor :

a lovi dar și *a izbi*, *ascunde* dar și *a piti*, *a săruta* dar și *pupa*, *trage* dar și *smuci*, *urca* dar și *sui*, *striga* dar și *urla*, *grăbi* dar și *zori*, *arunca* dar și *zvirli*.

Or, în *Le Français Fondamental*, ne întâmpină atitudinea opusă. În cadrul segmentelor de clasă numite deschise : substantive, verbe, adjective, se fac eforturi de a se reține dintr-o serie sinonimică termenii nemarcați, adică cei care admit cele mai numeroase contexte, pentru că nuanțele se pot reda și prin perifraze.

Diferența de procentaj cea mai evidentă apare în cazul ansamblurilor formate de instrumentele gramaticale. Numărul instrumentelor gramaticale este în franceza fundamentală 253, ceea ce reprezintă 17,10%, în timp ce în lexicul românesc este de 107, adică 7,50%.

În parte situația se explică prin caracterul mai analitic al limbii franceze față de limba română, dar și prin faptul că franceza fundamentală acordând o importanță foarte mare acestor clase de cuvinte, recurge la o prezentare care în cadrul anumitor ansambluri (pronume sau adjective determinative), este exhaustivă, în timp ce în lista acad. Graur sau cea a lui Paul Miclău, constatăm nu o dată caracterul arbitrar al selectării formelor. Sînt consemnate (nu înțelegem întodeauna după ce criterii) doar anumite forme : de exemplu pentru pronumele personala persoana III apare doar forma de masculin singular, nominativ și forma neaccentuată de acuzativ (respectiv el, il) lipsind în întregime dativul și toate formele de feminin și de plural.

Numărul mai mare de interjecții consemnate de lexicul francez (10) în comparație cu cel din lexicul fundamental românesc (4) s-ar putea explica prin natura materialului ce a stat la baza întocmirii celor două liste, francezii recurgînd la înregistrări din limba vorbită. (De fapt se pare că vorbitorii de limbă franceză uzează în mai mare măsură interjecții).

Sperăm că s-a remarcat de-a lungul expunerii comparative a celor două liste caracterul de observații marginale al comunicării de față.

Conchidem pe aceeași linie mărturisind că aceste observații le considerăm preliminară pentru continuarea cercetării mult mai ample a celor două liste și a celor două metode reflectate de acestea, urmînd a studia și lexicul fundamental al limbilor spaniolă și portugheză cu scopul de a stabili cu certitudine conținutul și sfera conceptului de fond lexical principal.

Totuși putem considera de pe acum, în urma comparației întreprinse că :

— lista franceză corespunde în mai mare măsură decît cea românească la ceea ce se obișnuiește să se numească curent fond principal lexical.

— în pofida recurgerii la metode apreciate ca riguroase, lista franceză a avut nevoie de fapt, în ultimă instanță de o revizuire bazată pe empirismul rațional, fapt căruia se datoresc în mare măsură, credem, rezultatele științifice valide la care ajunge investigația.

— la elaborarea lexicului fundamental al unei limbi trebuie acordată o mai mare importanță aspectului sintagmatic al limbii decît celui paradigmatic. Criterii ca cel al frecvenței și al centrelor de interes sînt valabile subordonînd criteriile lingvistice paradigmatic și sintagmatic.

MONICA NEDELCU

PARTICIPIU TRECUT SAU PARTICIPIU PREZENT ?

În mod obișnuit, gramaticile franceze tradiționale însumează la participiu prezent două forme : una simplă în *-ant* (*aimant*) și alta compusă cu auxiliarul *avoir* sau *être*¹, (*ayant aimé*). Or, spre deosebire de aceste gramatici, M. Grevisse¹ consideră că forma *ayant aimé* aparține participiului trecut, unde ar dubla forma *aimé*. Includerea acestei forme în cadrul participiului trecut permite o scurtă discuție.

Vom încerca să arătăm că forma *ayant aimé* are valorile participiului prezent, nu pe acelea ale participiului trecut.

¹ M. Grevisse, *Le bon usage*, Ed. J. Duculot et A. Gembloux, 1964.

E adevărat că, dacă se consideră forma *ayant aimé* drept un trecut al participiului prezent, se ajunge la o incompatibilitate de termeni. Această incompatibilitate nu există însă dacă se adoptă terminologia *formă simplă* și *formă compusă* a participiului prezent, sau dacă, așa cum face G. Gougenheim², se renunță la terminologia tradițională de *participiu prezent* și *participiu trecut* pentru a adopta pe aceea de *participiu activ* prin opoziție cu *participiu pasiv* (cunoscut în gramaticile tradiționale sub numele de participiu trecut).

Fie că se adoptă, fie că nu se adoptă terminologia pe care o găsim în gramatica lui Gougenheim, este evident că forma *ayant aimé* are același sens activ ca și participiul prezent *aimant*, și nu un sens pasiv ca participiul trecut *aimé*.

Valoarea activă a participiului prezent este menționată și de M. Grevisse, care dă exemplul următor: *Un homme parlant quatre langues*³. Se cuvine însă să ne exprimăm aici rezerva asupra acestei observații, în sensul că ea este valabilă numai pentru verbele la diateza activă. Astfel, în:

L'éléphant étant écouté.

Tout sage qu'il était, dit des choses pareilles. (La Fontaine) *étant écouté*, participiu prezent al unui verb pasiv, nu poate avea același sens activ ca *ayant caressé*, care este un verb activ, din exemplul:

Notre épouse étant donc de la sorte bâtie

Et n'ayant caressé son mari de sa vie

Il en faisait sa plainte chaque nuit. (La Fontaine).

Un alt argument furnizat de gramatica distribuțională, este acela că două elemente fac parte din aceeași clasă dacă se pot defini prin aceleași elemente care le preced sau le urmează. Participiul prezent al unui verb, tranzitiv, firește, poate fi urmat de complement direct, pe când participiul trecut, nu. Forma *ayant aimé* se comportă, prin posibilitatea de a avea complement direct, ca participiul prezent *aimant*, nu ca participiul trecut *aimé*, dacă nu considerăm, ca M. Bréal, că participiul trecut intrind în componența timpurilor trecute dobândește o valoare tranzitivă, devenind, prin contagiune, participiu activ⁴.

Dacă forma *ayant aimé* ar fi o formă a participiului trecut, ea s-ar putea întrebuința în locul acestuia, sub rezerva, bineînțeles, a schimbării de sens care rezultă din stabilirea unui raport de anterioritate față de participiul trecut. Dar această operație nu este posibilă decât dacă participiul trecut, în anumite cazuri, i se poate opune un participiu prezent, și acesta la rîndul lui, se poate înlocui prin forma compusă pentru a exprima un raport de anterioritate:

a) În construcțiile participiale absolute, participiul trecut poate fi înlocuit prin participiu prezent. Astfel, în exemplul: „*Eustache Croche arrêté*, le défilé des témoins commence”. (Green), „*Eustache Croche arrêté*” poate deveni: „*Eustache Croche étant arrêté*” sau: „*Eustache Croche ayant été arrêté*”.

Dacă participiul trecut din construcția participială absolută poate să lase îndoileli asupra raportului temporal (simultaneitate? anterioritate?) față de verbul *commence*, participiile prezente indică, primul, simultaneitatea, al doilea, anterioritatea. (Bineînțeles, pentru *étant arrêté* precizăm că e vorba fie de o simultaneitate a acțiunii, fie a unei stări — rezultat al unei acțiuni. Precizarea e impusă de caracterul ambiguu al diatezei pasive în limba franceză, ea putînd să exprime, în același timp, ca și în limba română, atît o acțiune prezentă cît și un rezultat al unei acțiuni trecute, spre deosebire de limba engleză, care posedă forme distincte pentru cele două situații. *The door is open* și *The door is opened* se exprimă în limba franceză prin *La porte est ouverte*).

Revenind la exemplul de mai sus, menționăm că participiul prezent este mai complex decît participiul trecut prin însuși faptul că poate exprima două nuanțe temporale, pe lîngă ideea de cauză pe care aproape întotdeauna o exprimă.

b) „*Étant revenu* de sa demi-folie, il la considéra d'abord d'un oeil barbare”. (Green).

„*revenu* de sa demi-folie, il la considéra” — Întrebuințarea participiului trecut ar fi corectă, dar valoarea temporală nefiîndu-i intrinsecă, raportul de anterioritate ar trebui să rezulte din context, pe cînd *étant revenu*, prin opoziție cu *revenant*, exprimă net un raport de anterioritate.

² G. Gougenheim, *Système gramatical de la langue française*, Ed. d'Artrey, Paris, 1963, p. 121.

³ M. Grevisse, *op. cit.*, p. 699.

⁴ M. Bréal, *Essai de sémantique*, p. 224.

În exemplul : *sa sœur venant de mourir, elle s'installa dans la maison de Bertrand*" (Green) doar datorită participiului prezent, care se poate construi cu verbul *venir*, se poate reda nu numai un raport temporal, ci și o gradație în timp. Construcția participială cu un participiu trecut ar fi trebuit, pentru a exprima aceeași nuanță, să recurgă la un adverb : „Sa soeur morte depuis peu...”.

În : „L'envie de dormir leur *ayant passé*, ils *reprirent* le chemin de la ville" (Green) în aparență, un participiu trecut ar fi fost suficient : „L'envie de dormir *passée*, ils *reprirent* le chemin de la ville", dar prezența participiului trecut ar fi exclus-o pe aceea a pronumelui complement *leur*. Participiul prezent, care permite prezența acestui determinant, este mult mai bogat decât participiul trecut, în ceea ce privește posibilitatea de a avea compliniri.

În exemplul : „*Ayant donc rempli* son baquet, il *vint* le présenter à son maître, qui se borna à hoher la tête" (Green), s-ar putea înlocui *ayant rempli* prin *son baquet rempli*, dar forma *ayant rempli*, cu toate că este tot la un mod impersonal, indică *cine* a umplut vasul, ceea ce construcția principală nu poate să facă. Apoi, întrebuintarea construcției participiale ar antrena suprimarea adverbului *donc*, adică s-ar suprima ideea de concluzie, de legătură cu trecutul.

Deci, dacă există un raport între participiul trecut și forma compusă în discuție, acest raport există numai atunci când participiul prezent, forma simplă, poate și el să fie înlocuit prin participiul trecut, iar forma compusă se opune celei simple, marcind un raport de anterioritate.

Dacă participiul trecut nu constituie o construcție participială absolută, nu poate fi înlocuit prin forma compusă, pentru că nici înlocuirea cu participiul prezent, forma simplă, nu este posibilă.

Exemplu : „Et je te vois, Marianne
Ma pauvre petite soeur
Pendue encore une fois" (Prévert)

Etant pendue sau *ayant été pendue* nu corespund cîtuși de puțin participiului trecut *pendue*. Participiul prezent are aproape întotdeauna o anumită nuanță de cauză, și participiul trecut, în exemplul de mai sus, neavînd această nuanță, nu există nici o posibilitate de a face o apropiere între cele două verbe. *Pendue* se referă la *te*, cu care se acordă, fiind ceea ce în sintaxa română se numește „element predicativ suplimentar”. Referindu-se la *te*, el are o valoare nominală, iar forma compusă a participiului prezent lămurește întotdeauna un verb.

Forma compusă nefiind o formă a participiului trecut, se poate conchide că participiul prezent are două forme :

1) o formă simplă „lipsită de orice idee de anterioritate”⁵. Această formă simplă poate determina un substantiv (un étudiant aimant la grammaire), un pronume (je te vois lisant) sau un verb (ils sont partis me croyant endormi). O formă specială a participiului prezent este gerundivul (Je tombe en marchant).

2) o formă compusă, a cărei acțiune este anterioară alteia. Prin această caracteristică, forma compusă se apropie de trecutul infinitivului; dar este mai complexă decât aceasta, care exprimă numai ideea de timp. În exemplul : „Plusieurs fois il lui arriva de tirer son portefeuille pour voir combien il lui en restait. Cepedant l'*ayant tiré* il n'osait pas étaler les billets" (Montherlant), *ayant tiré*, exprimînd numai ideea de timp, are aceeași valoare ca *après avoir tiré*, dar în exemplul :

„La cigale *ayant chanté*
Tout l'été
Se trouva fort dépourvue" (La Fontaine).

ayant chanté conține ideea *après avoir chanté* dar și pe aceea *parce qu'elle avait chanté*, deci *ayant chanté* nu este echivalent cu *après avoir chanté*, căci, ca formă verbală care exprimă timpul, forma compusă a participiului prezent coincide cu infinitivul trecut, dar ea cumulează și o altă valoare, în afară de cea temporală (de cele mai multe ori o valoare cauzală) : *ayant chanté* = *=après avoir chanté+parce qu'elle avait chanté*.

Putem susține ideea că infinitivul trecut este mai puțin complex decât forma compusă a participiului prezent, servindu-ne de un exemplu invers, adică de un exemplu care conține

⁵ „En dehors de toute idée d'achèvement et d'antériorité" — Gougenhein, *op. cit.*, p. 221

un infinitiv trecut ce nu poate fi opus unui participiu prezent forma compusă: „Elle disparut enfin après avoir gémí et pleuré” (Green). Acest infinitiv trecut nu ar putea fi înlocuit de un participiu prezent, căci acesta ar exprima, alături de ideea de timp, și ideea de cauză (*ayant gémí et pleuré, elle disparut*), ceea ce nu este în intenția autorului.

Opusă formei simple, care poate determina atât un verb cât și un pronume sau substantiv, forma compusă nu determină decât un verb și nu poate fi pusă în locul unei forme simple care determină un substantiv. În construcția *Je le vois lisant*, *lisant* nu poate fi înlocuit prin *ayant lu*.

ECATERINA RADOSLAV

ANALIZA SEMICĂ A SUBSTANTIVELOR LEGATE DE NOȚIUNEA „LIMBĂ-VORBIRE” ÎN LIMBA RUSĂ

Este un fapt general cunoscut și acceptat în lingvistica contemporană, că „vocabulele unei limbi, aflate între ele în diferite raporturi de sens, precum și în diferite raporturi lexico-gramaticale, formează un sistem”¹. În cadrul sistemului lexico-semantic sînt cuprinse numeroase micro sisteme, ca: antonimele, seriile sinonimice, grupurile lexico-semantică și cele expresiv-stilistice. Grupurile lexico-semantică cuprind „cuvintele legate între ele prin raporturi lexico-semantică într-o epocă oarecare”².

Analiza unui asemenea grup lexico-semantic constituie obiectul cercetării noastre. Ne oprim asupra grupului de substantive legate de noțiunea „limbă-vorbire”. Aceste unități lexicale sînt subsumate în același grup lexico-semantic, deoarece ele sînt concentrate în jurul unui cuvînt dominant; în cazul nostru toate aceste unități lexicale sînt legate într-un fel sau altul de activitatea de vorbire a omului, în majoritatea cazurilor o denumesc, dobîndind o valoare substantivală, de substanță.

Ținînd cont de faptul că grupul lexico-semantic supus discuției este foarte bogat, în lucrarea de față ne vom opri numai asupra celor mai semnificative substantive pentru analiza noastră³. În continuare lăsăm să urmeze substantivele pe care le-am inclus în cercetarea de față: *beseda, velenie, vozraženie, vopros, vyrazenie, zamečanie, zvuk, izloženie, nastojanie, obeščanie, objasnenie, osvedomenie, otvet, pereskaz, povtorenie, priverstvie, prikazanie, razgovor, rasskaz, reč, slovo, soobščenie, jazyk*.

În examinarea grupului lexico-semantic propus de noi ne-am bazat pe metoda analizei semice. Această metodă, cel puțin în anii din urmă, cîștigă teren tot mai mult în investigațiile la care ne referim aici⁴. Ea se întîlnește în literatura de specialitate sub diferite denumiri, dar esența noțiunii denumite în mod diferit este identică: este vorba de sensul elementar care se include în semnificația unuia sau altuia dintre semnele lingvistice și care nu poate fi descompus mai departe⁵.

Pentru realizarea unei asemenea cercetări este necesară găsirea unui metalimbaj, de definiții metalingvistice, capabile să traducă sensurile lexemelor din orice limbă⁶. Problema găsi-

¹ A. A. U f i m c e v a, *Opyt izucenija leksiki kak sistemy*, Moscova, 1962, p. 131.

² A. A. U f i m c e v a, *K voprosu o leksiko-semanticeskoj sisteme jazyka*, în „Voprosy jazyko-znaniia”, 1962, nr. 4, p. 36—46.

³ Aceste cuvinte au fost selectate de noi din 74 de substantive din grupul lexico-semantic analizat, care inițial au stat la baza cercetărilor noastre.

⁴ Vezi lucrările: Constant M a n e c a, *Analiză semică a lexicului*, L. R. XVIII, 1969, nr. 1, p. 3—24; I. E v s e e v, *Structura semantică a verbului*, Rezumatul tezei de doctorat, Timișoara, 1970; S. B e r e j a n, *Sinonimija v svete semiceskogo analiza...*, în „Limba și literatura moldovenească”, Chișinău, 1970, nr. 2.

⁵ Cf. M. D. S t e p a n o v a, *Voprosy komponentnogo analiza v leksike (na materinle sovremenno nemeckogo jazyka)*, în „Inostrannyje jazyki v škole”, 1966, nr. 5.

rii unui metalimbaj se află doar în stadiu de căutare, inventarea unui instrument meta-lingvistic prezintă greutate, deoarece „elementele de substituție ale cuvintelor sau ale unităților semantice minime, semele, nu pot fi decât tot cuvinte”⁷.

În analiza noastră ne-am propus să urmărim cu precădere următoarele probleme: comunitatea semnificațiilor unităților lexicale; nuanțele distinctive ale acestor sensuri; seriile sinonimice în interiorul grupului lexico-semantic supus analizei.

Analiza am început-o cu descompunerea semnificatului în elementele sale constitutive pe care le-am denumit *seme*⁸.

Pentru studierea unităților lexicale supuse analizei am întocmit un inventar de seme, bazându-ne pe definițiile cuvintelor date în dicționare⁹. Aceste seme au fost completate cu câteva criterii logico-ontologice, considerate de noi semnificative pentru relevarea sensurilor substantivelor și pentru sistematizarea materialului.

Semele caracteristice notate de constituienții metalimbajului folosit în descriere pentru substantivele studiate sînt:

- A = „activitate de vorbire, limbaj“
- a = „reciprocă”¹⁰
- b = „liberă, nelegată“
- c = „categorică“
- d₁ = „pozitivă“
- d₂ = „negativă“
- d₃ = „explicativă (pentru clarificarea unor probleme)“
- e = „pentru aflarea cunoștințelor noi“
- f = „legată de o temă dată“
- g = „într-o formă legată“
- h = „scurtă“
- i = „insistentă“
- j = „de o durată mai lungă“
- k = „se referă la viitor“
- l = „cu caracter de noutate“
- m = „continuă“
- n = „expresie de politețe“
- B = „mijloc de comunicare între oameni“
- C = „unitate de limbă“
- C₁ = „unitate de bază a limbii“
- C₂ = „rezultat al vibrației coardelor vocale“
- D₁ = „o persoană participă la acțiune“
- D₂ = „două sau mai multe persoane participă la acțiune“
- E₁ = „presupune cunoștințe prealabile despre problema respectivă: da?“
- E₂ = „presupune cunoștințe prealabile: nu?“
- F = „termen lingvistic“

Cuvintele descompuse în elementele lor constitutive le-am inclus într-un tabel¹¹.

Analizînd datele tabelului constatăm următoarele:

A) Semele cele mai frecvente pentru cuvintele analizate sînt: A=23 ori; D₂=22 ori; E₁=20 ori; f=19 ori; g=19 ori; h=17 ori.

⁶ Cf. C. M a n e c a, *op. cit.*, p. 5

⁷ C. M a n e c a, *op. cit.*, p. 5.

⁸ C. M a n e c a, în articolul citat (p. 6.) definește semele ca „unități semantice care permit conturarea sensului pe planul limbii și referirea la o anumită noțiune”.

⁹ *Slovar' russkogo jazyka*, în 4 volume, Moscova, 1957—1961; S. I. O j e g o v, *Slovar' russkogo jazyka*, Moscova, 1963.

¹⁰ Simbolurile de la a-n definesc valorile semului notat prin A (activitate de vorbire).

¹¹ În întocmirea tabelului am ținut cont de faptul că cuvintele pot fi caracterizate nu numai prin seme obligatorii pentru ele, seme intrinseci, ci și prin absența unor seme, sau prin seme facultative, pe care le-am notat prin paranteză.

B) Prin cel mai mare număr de seme (16) se caracterizează substantivele: *beseda* și *razgovor*. Cuvîntul *jazyk* se distinge printr-un număr de seme foarte redus (4). Numărul semelor caracteristice pentru majoritatea cuvintelor analizate variază de la 5—12.

C) Întîlnim seme caracteristice pentru toate cuvintele analizate — care intră ca componenți în sememul¹² fiecărei unități lexicale analizate; un astfel de sem este cel notat prin A — care desemnează activitatea de vorbire, limbaj.

D) Toate cuvintele care se grupează în același cîmp semantic se divid în diferite subgrupe, care cuprind unități lexicale cu semnificație mai mult sau mai puțin apropiată:

a) Unitățile lexicale ale căror sememe se includ în întregime în alte sememe:

otvet (A (c) $d_1 d_2 d_3 f g h$ (j) $k l D_2 E_1$) include *osvedomlenie* (A $f g h k l D_2 E_1$) și *soobșcenie* (A $f g k l D_2 E_1$). Seme diferențiale între ele: (c) $d_1 d_2 d_3$ (j).

— *objasnenie* (A $d_3 f g h j k l D_2 E_1$) include *rasskaz* (A $d_3 f g h j k D_2 E_1$). Sem diferențial: 1.

Unitățile lexicale ale căror sememe permit includerea totală a altor sememe dispun de seme diferențiale, datorită cărora se exclude posibilitatea de a le considera sinonime.

b) Tot în această categorie de substantive intră și cele patru cuvinte: *jazyk* (ABD₂F), *reč* (ABD₁D₂F), *slovo* (ABCC₁D₂F), *zvuk* (ABCC₂F), care sînt legate între ele prin cîteva seme comune: *limbaj* (A), *mijloc de comunicare* (B), *termen lingvistic* (F). Aceste unități lexicale tocmai datorită semelor lor comune se grupează separat și constituie baza grupului lexico-semantic studiat în lucrare, fiind legate în mod direct de activitatea de vorbire a omului.

c) Unitățile lexicale ale căror sememe sînt comune sau între ele există deosebiri de nuanțe nesemnificative; de aceea ele sînt considerate sinonime.

Unitățile lexicale sinonime sînt:

1. *izloženije* (A $f g h j D_2 E_1$) — *pereskaz* (A $b f g h j D_2 E_1$)¹³. —

Trăsătura diferențială între aceste cuvinte este felul cum se desfășoară acțiunea: *pereskaz* îngăduie mai multă libertate în relatarea faptelor (semul b).

2. *beseda* (A $a b d_1 d_2 d_3 e f g j k l D_2 E_1 E_2$) — *razgovor* (A $a b d_1 d_2 d_3 e f g h j k l D_2 E_1 E_2$). Trăsătura diferențială o constituie durata acțiunii: *beseda* se referă, de obicei, la o discuție mai lungă (semul h, respectiv j).

3. *izloženie* (A $f g h j D_2 E_1$) — *rasskaz* (A $d_3 f g h j D_2 E_1$). Semul diferențial: d_3 . *Rasskaz* are caracter explicativ.

4. *velenie* (A $c d_1 d_2 f g h k D_2 E_1 E_2$) — *prikazanie* (A $c d_1 d_2 f g h k D_2 E_1 E_2$)¹⁴.

5. *osvedomlenie* (A $f g h k l D_2 E_1$) — *soobșcenie* (A $f g h k l D_2 E_1$). Trăsătura diferențială se concretizează în durata acțiunii: *osvedomlenie* este o scurtă comunicare (semul h).

Din cele arătate mai sus putem stabili următoarea ierarhie a unităților lexicale analizate în lucrare:

a) Cîmpul lexico-semantic format din 23 unități lexicale constituie un sistem, datorită semelor comune între ele.

b) Din acest cîmp se desprind următoarele microsisteme, constituenții cărora sînt strîns legate între ele, datorită majorității semelor lor comune: *objasnenie*, *rasskaz*, *otvet*, *osvedomlenie*, *soobșcenie*; *jazyk*, *reč*, *slovo*, *zvuk*.

c) În cadrul microsistemelor stabilite de noi sau în afara lor se cristalizează seriile sinonimice, ca oglindire a coincidenței semelor lor: *izloženie* — *pereskaz*; *beseda* — *razgovor*; *velenie* — *prikazanie*; *osvedomlenie* — *soobșcenie*.

¹² Cf. S. Berejan, *op. cit.*: inventarul de seme caracteristic pentru fiecare cuvînt în parte formează sememul lui.

¹³ *Rasskaz*, se deosebește de aceste cuvinte printr-un sem în plus, care este de o importanță hotărîtoare în delimitarea lor: are caracter explicativ, ceea ce îl apropie mai mult cu sensul cuvîntului *objasnenije*, în sememul căruia se și include.

¹⁴ Nu am inclus în semele stabilite sfera în care se întrebuițează cuvintele studiate. Datorită acestui fapt deosebirile stilistice între sinonimele discutate nu reiese din analiză.

Nr. crt.	Verbul	A	a	b	c	d ₁	d ₂	d ₃	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	B	C	C ₁	C ₂	D ₁	D ₂	E ₁	E ₂	F	Total seme
1.	beseda	+	+	+	-	* (+)	(+)	(+)	(+)	(+)	+	-	-	+	+	(+)	-	-	-	-	-	-	-	+	(+)	+	-	15
2.	velenie	+	-	-	+	+	+	-	-	+	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	(+)	-	11
3.	vozaŕenie	+	-	-	-	-	+	-	-	+	+	+	-	-	(+)	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	-	9
4.	vopros	+	-	-	-	-	-	-	+	+	+	+	-	-	(+)	-	-	-	-	-	-	-	-	+	(+)	(+)	-	9
5.	vyraŕenie	+	-	-	-	-	-	+	-	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	(+)	(+)	(+)	-	9
6.	zamečanie	+	-	-	-	+	+	+	-	+	+	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	10
7.	zvuk	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-	-	+	5
8.	izloŕenie	+	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	-	(+)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	(+)	(+)	-	-	7
9.	nastojanie	+	-	-	-	+	+	-	-	+	+	-	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	9
10.	obeŕčanie	+	-	-	-	+	+	-	-	+	+	+	-	-	+	-	+	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	10
11.	objasnenie	+	-	-	-	-	-	+	-	+	+	(+)	-	+	(+)	+	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	10
12.	osvedomlenie	+	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	8
13.	otvet	+	-	-	(+)	+	+	(+)	-	+	+	(+)	-	(+)	(+)	+	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	13
14.	pereskaz	+	-	+	-	-	-	-	-	+	+	(+)	-	(+)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	8
15.	povtorenie	+	-	-	-	-	-	-	-	+	+	(+)	-	(+)	-	-	+	-	-	-	-	-	+	+	+	-	-	9
16.	privetstvie	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	+	+	-	-	7
17.	prikazanie	+	-	-	+	+	+	-	-	+	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	(+)	-	11
18.	razgovor	+	+	+	-	+	+	(+)	(+)	(+)	(+)	(+)	-	-	(+)	(+)	-	-	-	-	-	-	-	+	(+)	+	-	15
19.	rasskaz	+	-	-	-	-	-	(+)	-	+	+	(+)	-	(+)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	8
20.	reč	+	+	+	-	-	-	-	-	+	+	+	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	(+)	(+)	(+)	(+)	+	12
21.	slovo	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	-	-	+	-	-	+	6
22.	soobŕcenie	+	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	7
23.	jazyk	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-	-	+	4
	Total	23	4	4	3	9	9	7	3	19	19	17	1	8	11	7	2	1	4	2	1	1	3	22	20	8	4	212

Diversitatea substantivelor și complexitatea relațiilor dintre ele nu ne-au permis o analiză exhaustivă a acestui grup lexico-semantic, obligându-ne doar la reliefaarea acelor trăsături care evidențiază caracterul de sistem al grupului nominal supus cercetării.

MARIA KIRÁLY

DENUMIRILE FENOMENELOR ATMOSFERICE ÎN LIMBA RUSĂ (ANALIZĂ SEMICĂ)

Înșușindu-și punctul de vedere în lumina căruia limba este considerată un *sistem de sisteme*, lingvistica contemporană acreditează tot mai mult ideea că „vocabulele unei limbi, aflate între ele în diferite raporturi de sens, precum și în diferite raporturi lexico-gramaticale, formează un sistem”¹. În studierea lexicului ca sistem merite deosebite și-a câștigat teoria „cîmpurilor semantice” a lui J. Trier, teorie care, cu toate neajunsurile sale, a reprezentat un prim pas pe un teren încă necercetat. Într-adevăr, „în curînd după publicarea lucrărilor lui Trier au apărut și alte teorii ale cîmpului, care nu aveau aproape nimic comun cu teoria lui (cu excepția năzuințelor lor comune de a descoperi relații de sistem în semantică, de a analiza sensurile unor cuvinte în legătură cu sensurile altora)”². După ce termenul de *cîmp* este înlocuit cu cel de *grup*, fiecare lingvist încearcă să găsească criterii proprii, care să stea la baza delimitării și diferențierii grupurilor lexico-semantic. Varietatea acestor criterii se datorează diversității categoriilor de relații care pot fi stabilite între grupurile de cuvinte (gramaticale, etimologice, semantice, funcțional-tilistice etc.).

În grupul lexico-semantic pe care îl supunem observației am reunit cuvintele limbii ruse care în conținutul lor comportă un concept comun, acela de fenomen care are loc în natură independent de voința omului și, deseori, împotriva voinței acestuia. Cercetarea inventarului lexical al grupului relevă polarizarea elementelor sale în jurul a cîtorva noțiuni dominante ca : *precipitație atmosferică* (иней, изморозь, снег, снегопад, град, гололедица, дождь, ливень, потоп, изморось, лед, роса, пороша, крупа), *vînt* (веяние, шквал, порыв, вихрь, смерч, ветер, буря, ураган, тайфун, шторм, метель, буран, вьюга, пурга), *temperatură* (холод, мороз, стужа, оттепель, распутица, бездорожье, зной, жара, пекло, тепло, прохлада), *lumină* (темнота, мрак, тьма, потемки, сумерки, мгла, туман, дымка, марево), *fenomen marin* (прилив, отлив, наводнение), *fenomen astronomic* (затмение, закат, восход, рассвет, заход, молния, гром).

Am eliminat din acest grup cuvintele situate pe o treaptă superioară de abstractizare (непогода, ненастье), precum și cuvintele specializate, cum ar fi, de exemplu, diferitele tipuri de vînturi.

O dată stabilită componența și limitele grupului, rămîne să studiem posibilitatea considerării lui ca un „grup lexical organic și susceptibil unui tratament structural”³, întrebînd o metodă relativ nouă de cercetare a lexicului, analiza *semică*, bazată pe descompunerea semnificatului fiecărui cuvînt în elementele sale componente, denumite seme, ce servesc drept trăsături diferențiale ale lexemelor în cadrul unei structuri.

Numărul relativ mare de lexeme și complexitatea raporturilor dintre ele ne obligă să restrîngem analiza la limitele primelor trei micro sisteme din cadrul grupului, considerînd rezultatele drept suficiente și caracteristice pentru relevarea structurii întregului grup.

¹) A. A. Ufimceva, *Опыт изучения лексики как системы*, Moscova, 1962, p. 131.

²) D. N. Šmel'ov, *Очерки по семасиологии*, Moscova, 1964, p. 28.

³) Ružena Ostra, *Le champ conceptuel du travail dans les langues romans*, /în/ Études romanes de Brno, vol. 111, 1967, p. 7.

1. Primul microsystem cuprinde lexemele : иней, изморозь, снег, снегопад, град, гололед, гололедица, дождь, ливень, потоп, иморось, лед, роса, пороша, крупа. Descompunându-le în seme și reținând pe acelea care, prin adunare sau prin scădere, caracterizează fiecare element, constatăm existența a 15 seme diferențiale :

- S_1 — fragmente de substanță, care se formează în anumite condiții meteorologice
 S_2 — în stare lichidă
 S_3 — în stare solidă (S_3^1 — cristale de gheață, S_3^2 — fulgi de nea)
 S_4 — cu o intensitate deosebită
 S_5 — nonintensiv
 S_6 — de lungă durată
 S_7 — de scurtă durată
 S_8 — cu un caracter distrugător
 S_9 — în funcție de anotimp (S_9^1 iarna S_9^2 — vara)
 S_{10} — într-o anumită perioadă a zilei
 S_{11} — proaspăt căzut pe sol
 S_{12} — de formă granulară
 S_{13} — acoperă solul (obiectele) ca un înveliș
 S_{14} — în condițiile unei umidități sporite
 S_{15} — în condițiile unui dezechet brusc.

Aceste seme conferă fiecărui element stautul de membru al uneia sau al mai multor opoziții semantice. Conținutul semic se distribuie astfel :

иней	— $S_1 S_3^1 S_9^1 S_{13}$	ливень	— $S_1 S_2 S_4$
изморозь	— $S_1 S_3^1 S_9^1 S_{13} S_{14}$	потоп	— $S_1 S_2 S_4 S_6 S_7$
снег	— $S_1 S_3^2 S_9^1$	изморось	— $S_1 S_2 S_3$
снегопад	— $S_1 S_3^2 S_9^1 S_8$	лед	— $S_1 S_3^1 S_9^1$
град	— $S_1 S_3^1 S_7 S_9^2$	роса	— $S_1 S_2 S_{10}$
гололед	— $S_1 S_3^1 S_9^1 S_{13} S_{15}$	пороша	— $S_1 S_3^2 S_9^1 S_{11}$
гололедица	— $S_1 S_3^1 S_9^1 S_{13} S_{15}$	крупа	— $S_1 S_3^2 S_9^1 S_{12}$
дождь	— $S_1 S_2$		

Totalitatea semelor fiecărui lexem alcătuiește *sememul* ei. Sememul cel mai redus este acela al cuvîntului *дождь* ($= S_1 S_2$), urmat de *снег* ($= S_1 S_3^2 S_9^1$), *лед* ($= S_1 S_3^1 S_9^1$) etc. Ele desemnează noțiunile gen de la care pleacă și dicționarele explicative în relevarea sensurilor celorlalte elemente, care se aranjează spre periferia microsystemului, denumind variante specifice ale noțiunii gen : *изморозь* ($= S_1 S_3^1 S_{13} S_{14}$), *потоп* ($= S_1 S_2 S_4 S_6 S_7$).

Relațiile semantice în care intră membrii microsystemului se bazează pe *includere* și *intersec-tare*. Cazurile de *coincidență* a semelor sînt cu totul izolate : *гололед*, *гололедица* cu sememul $= S_1 S_3^1 S_9^1 S_{13} S_{15}$ (învelișul de gheață care acoperă în timpul dezechetului solul, copacii). *Includerea*, în schimb, are o prezență mai largă. Caracteristic este, din acest punct de vedere, raportul între semelele cuvîntelor cu componentele comune $S_1 S_2$. Astfel, sememul cuvîntului *дождь* ($= S_1 S_2$) se circumscrie sememului cuvîntului *ливень* ($= S_1 S_2 S_4$), iar acesta, la rîndul lui, sememului cuvîntului *потоп* $S_1 S_2 S_4 S_6 S_7$ fiecare aducînd o notă

diferențială în plus față de cea precedentă ($S_6 S_7$ din componența sememului cuvîntului *потоп* sînt, de fapt strîns legate: caracterul distructiv al fenomenului este o consecință a prelungirii sale în timp). Se formează astfel un sistem de cercuri concentrice a căror prezență e semnalată la toate nivelele. Sememul $S_1 S_2$ se include și sememului $S_1 S_2 S_5$ ($=$ изморось), care aduce în plus nota de nonintensitate a fenomenului. Din acest punct de vedere, pe plan logic, ele se opun sememului cuvîntului *ливень* ($=S_1 S_2 S_4$), care subliniază intensitatea fenomenului (în această relație *дождь* rămîne elementul nemarcat). În diferențierea celorlalte elemente se pleacă de la sememele $S_1 S_3^2 S_9^1$ ($=$ снег) și $S_1 S_3^1 S_9^1$ ($=$ лед): $(S_1 S_3^1 S_9^1 + S_{13} =$ *иней*) $+ S_{14} =$ изморозь. Cite o semă în plus față de *снег* conțin *снегопад* ($=S_1 S_3^2 S_9^1 S_8$), *пороша* ($=S_1 S_3^2 S_9^1 S_{11}$) și *крупа* ($=S_1 S_3^2 S_9^1 S_{12}$).

Intersectarea conținutului semic al diferitelor elemente se descifrează pe baza semelor $S_2 S_3$, care se referă la starea de agregare. În cazul intersectării semelor ce conțin una din aceste seme vor predomina părțile comune: *пороша* ($=S_1 S_3^2 S_9^1 S_{11}$), *крупа* ($S_1 S_3^2 S_9^1 S_{12}$), *снегопад* ($=S_1 S_3^2 S_9^1 S_8$). Neconcordanța acestor seme creează opoziții evidente: $S_1 S_3^1 S_9^1 S_{13} S_{15}$ ($=$ гололед) și $S_1 S_2 S_4 S_6 S_7$ ($=$ потоп).

11. Al doilea microsistem este alcătuit din cuvintele ветер, веяние, вирхь, смерч, шквал, порыв, буря, ураган, тайфун, шторм, метель, буран, вьюга, пурга, în diferențierea cărora se disting următoarele seme:

- S_1 — deplasarea maselor de aer
- S_2 — pe direcția orizontală (S_2^1) sau verticală (S_2^2)
- S_3 — cu caracter nonitesiv
- S_4 — cu o deosebită intensitate
- S_5 — de scurtă durată
- S_6 — de lungă durată
- S_7 — cu un caracter distructiv
- S_8 — raportat la prezența uscatului (S_8^1 sau a mării (S_8^2))
- S_9 — în funcție de anotimp: vara (S_9^1), iarna (S_9^2)
- S_{10} — într-o arie geografică limitată (vestul Pacificului)
- S_{11} — alternanța direcțiilor curenților de aer, vârtejuri.

Semnele se distribuie astfel:

ветер	$-S_1 S_2^1$	ураган	$-S_1 S_2^1 S_4 S_6 S_7$
веяние	$-S_1 S_2^1 S_3$	тайфун	$-S_1 S_2^1 S_4 S_6 S_7 S_{10}$
вихрь	$-S_1 S_2^2 S_5 S_{11}$	шторм	$-S_1 S_2^1 S_4 S_6 S_8^2$
смерч	$-S_1 S_2^2 S_{11}$	метель	$-S_1 S_2^1 S_4 S_6 S_8^1 S_9^2 S_{11}$
шквал	$-S_1 S_2^1 S_5$	буран	$-S_1 S_2^1 S_4 S_6 S_8^1 S_9^2$
порыв	$-S_1 S_2^1 S_5$	вьюга	$-S_1 S_2^1 S_4 S_6 S_8^1 S_9^2 S_{11}$
буря	$-S_1 S_2^1 S_4 S_6$	пурга	$-S_1 S_2^1 S_4 S_6 S_8^1 S_9^2$

O primă observație care se poa te face cu privire la această repartiție este prezența semelor S_1 și S_2^1 , cu două excepții, în toate elementele microsistemului. Fenomenul includerii, semnalat anterior, are aici constanța unei reguli. Principalele constante ale concentrării se dovedesc a

fi S_4 și S_6 — intensitatea și durata fenomenului (S_7 apare ca o rezultantă a lor). Cercurile concentrice vor reprezenta aici nu sememe individuale, ci întregi nivele ale lor. Epicentrul rămîne *ветер* ($=S_1 S_2^1$); la nivelul al doilea consemnăm sememele cuvintelor *буря* ($=S_1 S_2^1 S_4 S_6$), *шторм* ($=S_1 S_2^1 S_4 S_6 S_8$), *ураган* ($=S_1 S_2^1 S_3 S_6 S_7$), *тайфун* ($=S_1 S_2^1 S_4 S_6 S_7 S_{10}$), iar la al treilea *буран* și *пурга* ($=S_1 S_2^1 S_4 S_6 S_8^1 S_9^2$), *метель* și *вьюга* ($=S_1 S_2^1 S_4 S_6 S_8^1 S_9^2 S_{11}$):

Această grupare devine posibilă în condițiile în care, la diferite nivele, sememul fiecărui cuvînt coincide cu cel anterior, avînd, eventual, o semă în plus. De aici posibilitatea sinonimizării elementelor microsistemului; nu ne referim la cele cu seme identice, ci la *буря* — *шторм* — *ураган* — *тайфун*; *метель* — *буран* — *вьюга* — *пурга*⁴), care devin sinonime în condițiile în care trăsătura de diferențiere își pierde pertinența (într-un anumit context), atunci cînd coborîm din planul limbii în cel al vorbirii. Deși inventarul semic al componentelor celor două serii sinonimice coincide pe o porțiune întinsă ($S_1 S_2^1 S_4 S_6$), opoziția între ele e distinctă: în timp ce primele denumesc fenomene a căror prezență este semnalată atît pe uscat, cît și pe mare, celelalte desemnează fenomene care presupun existența unui strat de zăpadă, implicit deci, a uscatului. Această opoziție este marcată doar de ultima (sau ultimele) seme ce urmează arhilexemelor $S_1 S_2$ și grupului de seme $S_4 S_6$, indispensabil pentru apariția semei S_7 .

Intersectarea sememelor microsistemului are loc la nivelul S_2 , unde *вихрь* și *смерч*, prin specificitatea semei S_2^2 , se opun tuturor celorlalte elemente (comparativ: *вихрь* ($=S_1 S_2^2 S_5 S_{11}$) — *буран* ($=S_1 S_2^1 S_4 S_6 S_8^1 S_9^2$)).

111. În componența microsistemului următor notăm cuvintele: *холод*, *мороз*, *стужа*, *оттепель*, *распутица*, *бездорожье*, *зной*, *жара*, *пекло*, *тепло*, *прохлада*, pentru definirea cărora sînt necesare nouă seme diferențiale:

S_1 — referitor la temperatura aerului

S_2 — valoarea acestei temperaturi: ridicată (S_2^1) sau coborîtă (S_2^2)

S_3 — lipsa de umiditate a aerului

S_4 — caracter intens

S_5 — aer proaspăt

S_6 — aer încins

S_7 — cu influență asupra desfășurării comunicațiilor rutiere

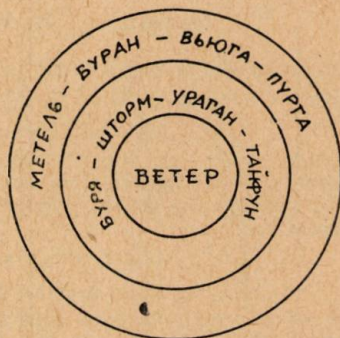
S_8 — în toate anotimpurile

S_9 — în funcție de anotimp: primăvara (S_9^1), primăvara și toamna (S_9^2), vara (S_9^3), iarna (S_9^4).

Fiecare unitate lexicală conține următoarele seme:

холод	— $S_1 S_2^2 S_9^4$	зной	— $S_1 S_2^1 S_3 S_4 S_6 S_9^3$
мороз	— $S_1 S_2^2 S_4 S_9^4$	жара	— $S_1 S_2^1 S_4 S_6 S_9^3$

⁴ În delimitarea seriilor sinonimice am ținut cont de: *Dicționar de sinonime rus-român*, sub redacția M. Bucă, partea I, Timișoara, 1968; Z. E. Aleksandrova, *Словарь синонимов русского языка*, Moscova, 1968; V. N. Kl'ueva, *Краткий словарь синонимов русского языка*, Moscova, 1961.



стружа	$-S_1 S_2^2 S_4 S_9^4$	пекло	$-S_1 S_2^1 S_3 S_4 S_6 S_9^3$
отепель	$-S_1 S_7 S_9^1$	тепло	$-S_1 S_2^1 S_8$
распутица	$-S_1 S_7 S_9^2$	прохлада	$-S_1 S_5 S_8^8$
бездорожье	$-S_1 S_7 S_9^2$		

Observăm aici un număr sporit de sememe identice din punctul de vedere al conținutului semic : *мороз* — *стружа* ($=S_1 S_2^2 S_4 S_9^4$), *распутица* — *бездорожье* ($=S_1 S_7 S_9^2$), *зной* — *пекло* ($=S_1 S_2^1 S_3 S_4 S_6 S_9^3$), care intră astfel în categoria sinonimelor lexicale. Opoziția lor există însă pe un alt plan, stilistic. Astfel, în timp ce *мороз* și *зной* aparțin stilului neutru, *пекло* aparține stilului familiar, spre care înclină și *стружа*. Prin includerea altor sememe, aceste două serii sinonimice se largesc, primind pe *холод* și, respectiv, *жара*. Structura lor are aceeași organizare :

$S_1 S_2^2 S_9^4$ ($=\text{холод}$) + $S_4 = \text{мороз, стружа}$ (diferențiate stilistic).

$S_1 S_2^1 S_4 S_6 S_9^3$ ($=\text{жара}$) + $S_3 = \text{зной, пекло}$ (diferențiate stilistic). Între cercurile ce reprezintă structurile celor două serii se stabilesc însă relații antonimice, ele situându-se la extremitățile unei axe, în centrul căreia se află temperatura normală, medie a aerului. Situată pe aceeași axă devine posibilă datorită prezenței semelor S_1 și S_4 (nota de intensitate atribuită fenomenului), în timp ce antonimia lor are la bază valoarea pozitivă sau negativă a acestei intensități, determinată de sema S_2 (S_2^1 și S_2^2).

Analiza microsistemelor ce acoperă o parte din aria grupului supus discuției învederează existența unor tendințe comune în structurarea internă a elementelor sale, acele cercuri în dispunerea cărora fiecare semem *vrea* să devină arhilexemul elementelor nivelelor următoare. Vom lua, spre exemplificare, sememele citorva cuvinte din microsistemul al doilea :

$$S_1 + \begin{cases} -S_2^1 (= \text{ветер}) + \begin{cases} -S_5 (= \text{шквал, порыв}) \\ -S_4 S_6 (= \text{буря}) + \begin{cases} -S_7 (= \text{ураган}) + S_{10} (= \text{тайфун}) \\ -S_8^1 S_9^2 (= \text{буран}) + S_{11} (= \text{метель}) \end{cases} \end{cases} \\ -S_2^2 + S_{11} (= \text{смерч}) + S_5 (= \text{вихрь}). \end{cases}$$

Situația este asemănătoare și în celelalte microsisteme :

$$S_1 + \begin{cases} -S_3^2 S_9^1 (= \text{снег}) + \begin{cases} -S_{11} (= \text{пороша}) \\ -S_{12} (= \text{крупа}) \end{cases} \\ -S_3^1 S_9^1 (= \text{лед}) + S_{13} (= \text{иней}) + \begin{cases} -S_{14} (= \text{изморозь}) \\ -S_{15} (= \text{гололедица}). \end{cases} \end{cases}$$

Pe parcursul analizei nu am putut lua în considerație și aspectul polisemantic al cuvintelor, fiecare semem reprezentând, în cazul cuvintelor polisemantice, una din variantele de bază ale cuvîntului. Din acest punct de vedere ne vom limita doar la evidențierea unor tendințe comune ce caracterizează microsistemele studiate, în care categorii întregi de cuvinte tind să dobîndească un anumit sens, de regulă figurat. Această posibilitate se bazează pe prezența

unor seme ce slujesc și diferențierii elementelor altor cîmpuri semantice, cum ar fi sema referitoare la nota de intensitate. Astfel, fenomenele definite prin cuvintele incluse în al doilea micro-sistem își mențin această trăsătură nu numai atunci, cînd sînt proiectate pe bolta cerească, ci și în viața socială sau psihologică (*буря страстей, ураган событий* etc.). Aceeași tendință se observă la cuvintele ce definesc temperatura aerului, fie ea ridicată (*зной любви*), sau scăzută (*холод сердца*). Aceasta vine în sprijinul ideii pe care am încercat să o acredităm, aceea că grupul în discuție se constituie ca un sistem interior structurat. Elementele pe care ne-am bazat în analiză sînt lingvistice, dar ele au un suport real în aspectele cantitative și calitative ale realității înconjurătoare, trecute prin prisma conștiinței fiecărui subiect.

VALENTIN MOLDOVAN

ANTONIMIA SUBSTANTIVELOR CARE DENUMESC SENTIMENTE ÎN LIMBA RUSĂ CONTEMPORANĂ

(O confruntare între categoriile logice și lingvistice)

1. Problema antonimelor, în general, nu a constituit obiectul unor cercetări speciale de mare întindere și, firește, multe dintre aspectele privind acest fenomen lexical continuă să rămîină în mod neîndreptățit în afara preocupărilor lingviștilor.

Lucrările despre antonime, restrinse ca număr¹, inclusiv cele cîteva dicționare de antonime, elaborate pînă în prezent², nu au reușit să clarifice noțiunea destul de vagă de „cuvinte cu sens contrar”, care este folosită în mai toate definițiile date antonimelor.

Nici acele probleme care au fost abordate de către diferiți cercetători nu au întrunit soluții unanime acceptate, ele lăsînd un vast cîmp liber controverselor.

Astfel, nu există unanimitate de păreri în legătură cu criteriile după care pot fi stabilite perechile sau seriile antonimice. Fie că se adoptă criterii strict logice, în acest caz cuvintele-antonime fiind definite ca un tip de relații dintre noțiuni³, fie că se adoptă criterii strict ling-

¹ Dintre lucrările cu referiri speciale la antonime, care ne-au fost accesibile, amintim următoarele: A. A. Kireev, *Ob antonimax*, în „Russkij jazyk v škole”, No.3, 1954, p.10; V. N. Komissarov, *Problema opredelenia antonimov* în „Voprosy jazykoznaniia”, VI, Nr.2, 1957, p.53; L. A. Novicov, *Logičeskaja protivopoložnost' i leksičeskaja antonimia*, în „Russkij jazyk v škole”, No.4, 1966, p.81 și urm.; A. A. Ufimțeva, *Slovo v lekciiko-semantičeskoj sisteme jazyka*, Moscova, 1962, p.190 și urm.; M. R. Lvov, *K voprosu o tipax lekcičeskix antonimov*, „Russkij jazyk v škole”, Nr.3, 1970, p.71-76, L. T. Korneeva, *Glagoly-antonimy v sovremennom nemec-kom jazyke* în „Učenyje zapiski I MGPII Ja”, tomul 35, Moscova, 1966, p.116-135; L. Wald, *Antonimele în sistemul lexical*, în „Sistemele limbii”, București, 1970, p.75-84; N. D. Șmelev, *Očerki po semasiologii russkogo jazyka*, Moscova, 1964, p.145 și urm.

² V. N. Komissarov, *Slovar' antonimov sovremennogo anglijskogo jazyka*, Moscova, 1964; D. Cinti, *Dizionario dei sinonimi e dei contrari*, ediția a III-a, Milano, 1949; Collins Gem, *Dictionary of Synonyms and Antonyms*, Compiled by A. H. Irvine, London and Glasgow, 1964, ș.a.

³ M. D. Lesnik, *Ob antonimičnosti prilagatel'nyx „bol'šoj - malyj - malen'kij”*, în *Učenyje zapiski LGU*, Nr.161, 1952; L. I. Maksimov, *Antonimija kak odin iz pokazatelej kačestvennosti prilagatel'nyx*, în „Učenyje zapiski kafedry russkogo jazyka MGPI imeni Lenina” tomul CXXXII, Moscova, 1958; C. K. Ogden, *Opposition. A Linguistic pshichological analysis*, London, 1934, precum și autorii dicționarului lui Webster (Nooh Webster, *Webster's dictionary of Synonyms*, Springfield, Mass, 1942).

vistice, înțelegându-se prin aceasta criterii pur formale, cum ar fi acela al distribuției⁴, și în acest caz se relevă doar mijloacele de evidențiere contextuală a antonimelor, în nici una din aceste două modalități extreme de abordare a problemei nu se pătrunde în specificul relațiilor de contradicție lexicală.

Or, existînd o diferență de opinii privind criteriile de delimitare a antonimelor în limbă, este firesc să nu existe concepții unanim acceptate nici în ceea ce privește categoriile de cuvinte care pot contracta raporturi de antonimie.

De pildă, unii cercetători consideră că numai adjectivele pot avea astfel de raporturi, întrucît numai ele pot exprima însușiri calitativ contrarii ale obiectelor⁵, în sfera substantivului sau verbului antonimia fiind un fenomen rar întîlnit.

Potrivit opiniei unor cercetători, fenomenul de antonimie este restrîns în exclusivitate la cuvinte care exprimă calitatea, mărimi spațiale și temporare, cantitatea, ordinea, forma și direcția⁶, în sfera acestora nefiind amintite — și pe nedrept, credem noi — cuvinte care exprimă emoții și sentimente.

În contextul unei asemenea stări de lucruri ne-am propus în cele ce urmează o încercare de investigare a raporturilor de antonimie între lexemele din grupul substantivelor ce denumesc sentimente, chestiune abordată doar tangențial atît în lucrări cu caracter teoretic, cît și în practica lexicografică⁷.

2. Substantivele care denumesc sentimente sînt dispuse la nivelul sistemului lexical al limbii ruse contemporane într-o anumită ordine, alcătuiind un microsistem, ale cărui elemente — cuvintele (lexemele) și sensurile lor (sememele)⁸ — se condiționează reciproc, avînd între ele raporturi strînse de opoziție în care prevalează fie asemănarea semantică (sinonimele, grupurile tematice, polisemia), fie deosebirea semantică (antonimele). În primul caz, în opoziția unităților lexicale sînt relevante valorile semantice de *identificare*, în cel de al doilea — valorile semantice de *diferențiere*.

În cercetarea întreprinsă de noi, care vizează în exclusivitate acest din urmă aspect, antonimia lexicală, am parcurs următoarele etape: a) stabilirea grupului lexico-semantic al sentimentelor în limba rusă contemporană (substantivele);

b) stabilirea perechilor și seriilor de cuvinte antonime în cadrul grupului de substantive cercetat;

⁴ Vezi V. N. K o m i s s a r o v, *Problema opredelenia antonimov*, în „Voprosy jazykoznanija” No.2, 1957, p.53 și urm. a se vedea și introducerea la *Slovar' antonimov anglijskogo jazyka*, Moscova 1964, p.6-24.

⁵ L. I. M a k c i m o v, *lucr.cit.*

⁶ Vezi V. N. K l' u e v a, *Tipy upražnenij po antonimam*, în „Russkij jazyk v škole” No.3, 1958, p.35-38; A. A. Kireev, *Ob antonimam*, în „Russkij jazyk v škole” No.3, 1954, p.10; R. A. B u d a g o v, *Vvedenie v nauku o jazyke*, ed. a II-a, Moscova, 1965, p.66-67.

⁷ Din cele 14 serii și perechi antonimice stabilite de noi pe baza unor criterii despre care vom vorbi mai jos, în dicționarele explicative ale limbii ruse nu apar cu marca „protivor” (opus) decît foarte puține: *радость* (bucurie) — *печаль* (tristețe); *симпатия* (simpatie) — *антипатия* (antipatie); *горе* (amărăciune) — *радость* (bucurie). Perechi ca *любовь* (iubire) — *ненависть* (ură), *счастье* (fericire) — *несчастье* (nefericire), *дружба* (prietenie) — *вражда* (dușmănie), ș.a. nu sînt date în dicționare ca antonime. De asemenea, în dicționare, ca antonime ale lui *радость* figurează în egală măsură atît *печаль* cît și *горе*, fără să se precizeze diferențele de nuanțe dintre acestea din urmă în raportul lor față de *радость*. Nu se pomenește nimic despre antonimia aceluiași unități lexicale față de cuvîntul *веселье*. În raport cu *радость* și *веселье* nu apar ca antonime nici *грусть* (tristețe) și *скорбь* (mîhnire), contrar situațiilor din limbă, așa cum vom vedea mai jos.

⁸ Pentru termenii *lexem* și *semem* vezi. O. S. A h m a n o v a, *Slovar' lingvističeskix terminov*, ed. II, Moscova, 1969 precum și *Dicționarul rus-român de termeni lingvistici*, elaborat de un colectiv sub redacția lui V. V a s c e n c o, București 1970; vezi și A. G r e i m a s, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, 1966, p.42.

c) dezvoltarea caracterului opozițiilor semantice între cuvintele antonime ale grupului cu perechile dominante ⁹ *любовь* („iubire“) — *ненависть* („ură“) și *радость* („bucurie“) — *печаль* („tristețe“), pe baza confruntării dintre categoriile logice și lingvistice, urmărind ierarhizarea lexemelor în funcție de intensitatea sentimentelor contrarii exprimate.

3. În stabilirea grupului lexical pentru analiză nu am beneficiat de o clasificare riguroasă a sentimentelor pe care să ne-o fi oferit tratatele de psihologie care ne-au fost accesibile ¹⁰.

Clasificările care se dau în tratatele de psihologie sînt de cele mai multe ori limitate la cîteva exemple în legătură cu sentimentele morale, intelectuale și estetice, fără a acorda atenția cuvenită varietăților de sentimente din cadrul fiecărei categorii amintite ¹¹.

În delimitarea grupului de cuvinte care denumesc sentimente am luat în considerare doar definiția sentimentelor ca „trăiri ale omului în relațiile sale față de realitate“ ¹².

Pe de o parte distingem obiecte și fenomene din realitatea înconjurătoare care înlănesc satisfacerea unor necesități ce corespund intereselor societății și ale omului și care îi produc *trăiri emoționale pozitive* (satisfacția, bucuria, iubirea etc.), pe de altă parte, există obiecte și fenomene care împiedică satisfacerea unor necesități spirituale, venind în contradicție cu nevoile societății și ale omului și care îi produc *trăiri emoționale negative* (nemulțumirea, tristețea, ura etc.).

Psihologul Dubois spunea că în cazul sentimentelor lucrurile se simplifică foarte mult prin existența a două coordonate extreme de bază: *plăcerea* („le desir“) și *displăcerea* („crainte“), care se combină alcătuiind viața sentimentală a omului în întregime ¹³.

Trăirile emoționale pot fi *active* (*stenice*), care măresc forța omului, energia lui, îl determină la activitate, și *pasive* (*astenice*), care îi diminuează omului energia creatoare. De aceea, primele sînt plăcute, vesele, pe cînd ultimele — neplăcute ¹⁴.

În cazul sentimentelor, așa cum ne informează și psihologii, „disonanțele, conflictele, și contrastele afective sînt calitativ deosebite de contradicțiile și antitezele logice, totuși ele fac parte din aceeași clasă izomorfă a *incompatibilității și contradicției*“ ¹⁵. Polarizarea vieții afective, tendința sentimentelor de a se mișca prin contrast, (ca și gîndirea prin antiteze) se explică prin caracterul dinamic și tensorial al activității omului.

Dacă în viața afectivă întîlnim fenomenul de polarizare, de contrastare a sentimentelor, în categoriile logice ele își găsesc expresia conceptuală în *noțiunile incompatibile contrarii* (al căror conținut se exclude reciproc) ¹⁶.

În logică noțiunile incompatibile se află într-un raport de disjuncție. Prin aceasta se înțelege că însușirile ce intră în sfera unei noțiuni, neagă însușirile care intră în sfera noțiunii opuse ¹⁷.

⁹ Prin *pereche dominantă antonimică* înțelegem două cuvinte care contractează între ele raporturi antonimice depline între cele mai importante și cele mai multe componente ale structurilor lor semantice și care îndeplinesc cele mai multe condiții (criterii) de antonimie stabilite de noi.

¹⁰ Avem în vedere *Psihologia generală* sub redacția prof. Al. Roșca, București, 1966, p.272—273 și *Psihologia*, sub redacția lui A. S. Smirnov ș.a., Moscova, 1956, în traducere românească de V. Pavelcu, Editura Didactică și Pedagogică, 1959, p.399—405, 413—418.

¹¹ O clasificare mai completă a cuvintelor în legătură cu emoțiile întîlnim în lucrarea cercetătorului N. D. Pîrvu, *Structura psihologică a limbii române*, în A.U.T., VII, 1969, p.9-27, de care ne-am folosit parcursul analizei.

¹² Vezi în acest sens Vasile Pavelcu, *Din viața sentimentelor*, București, 1969, p.12-16.

¹³ P. Dubois, *Raison et sentiment*, Berna, 1910, p.7.

¹⁴ *Psihologia* sub redacția lui A. S. Smirnov, A. N. Leontiev, ș.a., Moscova, 1959, p.401.

¹⁵ V. Pavelcu, *op.cit.*, p.27.

¹⁶ D. P. Gorski, *Logika*, Moscova, 1961, p.25. cf. și N. I. Kondakov, *Logika*, Moscova, 1954, p.316.

¹⁷ Noțiunile incompatibile pot fi de două feluri: *contrarii și contradictorii*. *Noțiunile contrarii* nu pot sta la baza antonimiei lexicale, întrucît ele au calitatea de a nega global o altă noțiune („A“ - „ne-A“; „masă“ - „ne - masă“) fără a avea o verigă intermediară. *Noțiunile contrarii* reprezintă membrii extremi ai unei serii logice, între care poate exista și un al treilea membru intermediar. Aceste noțiuni nu numai că nu se neagă reciproc în mod global, dar conțin elemente

pozitive de compensație pentru ceea ce este negat în noțiunea opusă (comp. $\frac{\text{высокий}}{\text{невысокий}}$ — $\frac{\text{низкий}}{\text{св. ст.}}$)
 — $\frac{\text{de statură mijlocie}}{\text{de statură mijlocie}}$ — $\frac{\text{scund, jos}}{\text{scund, jos}}$)

4. Pentru stabilirea perechilor și seriilor de antonime în cadrul grupului lexico-semantic al substantivelor ce denumesc sentimente am adoptat următoarea definiție de lucru¹⁸: Antonime sînt acele cuvinte *contrarii* și, în același timp, *corelative*, care pot contrasta global sau pe sensuri de bază izolate (pe sememe), și care îndeplinesc următoarele condiții: a) denumesc noțiuni incompatibile contrarii; b) se întrebuițează frecvent în contexte sintactice tipice (în care sînt prezenți ambii membri ai unei perechi)¹⁹, de regulă, în propoziții legate prin conjuncții adversative și în construcții cu părți de propoziții omogene; c) au o distribuție sintactică și lexicală asemănătoare; d) în structura semantică a unei perechi antonimice există trăsături elementare de sens (*seme*) *comune*, ce fac posibilă reunirea a două lexeme într-o paradigmă, și trăsături elementare de sens (*seme*) *incompatibile* (cel puțin două, câte una pentru fiecare membru al opoziției antonimice), care *se exclud și se presupun reciproc*. Acestea din urmă explică raportul de diametrală opoziție dintre două lexeme pe care le polarizează după înțeles; e) existența cuvintelor în raporturi contrarii trebuie să fie statornicită în conștiința vorbitorilor (reacția corectă a vorbitorului la perechea antonimică).

4.1. În conformitate cu criteriile enunțate în definiția de mai sus și pe baza datelor oferite de dicționarele explicative,²⁰ de cele bilingve și de dicționarele de sinonime și tematice²¹, pe baza exemplurilor excerptate din literatura beletristică și din alte surse (ziare, reviste etc.), am stabilit inițial următoarea listă de antonime pe care le-am supus analizei:

- 1/ любовь — ненависть
- 2/ симпатия — антипатия
- 3/ дружба — вражда
- 4/ приязнь — неприязнь
- 5/ любовь — нелюбовь
- 6/ удовольствие — неудовольствие
- 7/ радость — печаль, горе, грусть, скорбь, уныние
- 8/ веселье — печаль, горе, грусть, скорбь, уныние
- 9/ счастье — несчастье
- 10/ надежда — отчаяние
- 11/ доверие — недоверие
- 12/ уважение; почтение; обожание — презрение, неуважение, пренебрежение
- 13/ участие — безучастие
- 14/ сочувствие, сострадание, сожаление — безразличие, равнодушие

¹⁸ La această definiție am ajuns pe baza rezultatelor analizei efectuate după criterii logice (prin raportarea la noțiunile contrarii) și lingvistice (avînd în vedere datele analizei distributive și componențiale (semice), la care am supus grupul de antonime cu perechile dominante *любовь — ненависть* și *радость — печаль*, rezultate pe care nu le prezentăm, dat fiind spațiul restrîns pe care-l avem la dispoziție.

¹⁹ Iată, de exemplu, cîteva contexte în care apare perechea antonimică *надежда — отчаяние*: "*Надежда сменилась отчаянием.*", (Л. Толстой). "*На стенах были нацарапаны надписи на русском и украинском языках — душевные излияния обездоленных людей, полные отчаяния и надежды.*" (Э. Казакевич). "*И долго длилось это молчанье, /молчанье надежд/ и молчанье отчаянья.*" (V. Maiakovski).

²⁰ Dicționarele explicative ale limbii ruse (în 17 volume și în 4 volume), editate de Academia de Științe a U.R.S.S.

²¹ N. V. Kl'ueva. *Kratkij slovar' sinonimov, russkogo jazyka* Moscova, 1957; Z. E. Aleksandrova. *Slovar' sinonimov russkogo jazyka*, Moscova, 1961; K. Bobov, A. Virgulev. *Tematičen rusko-bălgarski rečnik*, Sofia, 1961, p.112-125; *Dicționarul de sinonime rus-român*, elaborat de un colectiv, sub redacția lui M. Bucă, Partea I, Substantivul, Timișoara, 1968.

4.1.1. În funcție de prezența în structura semantică a mai multor perechi sau serii antonimice a unor *constante semantice* comune, putem împărți antonimele de mai sus în următoarele grupe:

I. Antonime ce redau prezența sau absența afecțiunii față de o persoană sau obiect (perechile de la 1 la 5).

II. Antonime care redau sentimentul de *satisfacție* sau *insatisfacție* a omului față de propriile sale trebuințe spirituale (6—9).

III. Antonime legate de *împlinirea* sau *neîmplinirea* unor năzuințe, idealuri (10, 11).

IV. Antonime ce redau *interesul* sau *dezinteresul* față de soarta, necazurile semenilor sau față de alte obiecte și fenomene ale realității (13, 14).

V. Celelalte antonime, care avînd între ele structuri semantice mai deosebite, nu pot fi incluse într-un grup care să aibă o constantă semantică comună. Ele formează perechi izolate.

4.1.2. Din punctul de vedere al structurii morfologice, mai stabilim încă o delimitare (formală). Astfel, lexemele ce constituie obiectul analizei noastre pot fi grupate în felul următor:

1. Antonime cu morfemul radical comun pentru ambii termeni ai opoziției. Într-o asemenea situație antonimia este exprimată formal, cu ajutorul următoarelor prefixe:

a) не — : *счастье* — *несчастье* ;

b) без — / бес — / : *участие* — *безучастие*.

2. Antonime cu radicali diferiți : *радость* — *горе*, *любовь* — *ненависть*, *радость* — *печаль* etc.

În acest din urmă caz, antonimele, nefiind susținute de indici formali, își concentrează toate resursele de contrastare în conținutul semantic al cuvintelor²².

5. În cazul cuvintelor care denumesc sentimente, așa cum precizam mai sus, antonimia se explică luîndu-se ca bază de plecare diferențele de conținut conceptual. În acest context exemelor antonime ar trebui să le corespundă în planul logicii noțiunile contrarii între care există întotdeauna un al treilea termen noțional intermediar²³.

Urmărind raporturile ce se stabilesc în cadrul grupului de substantive cu perechile antonimice dominante *любовь* (iubire) — *ненависть* (ură) și *радость* (bucurie) — *печаль* (tristețe), ne vom putea convinge dacă există sau nu un paralelism perfect între antonime, ca elemente ale sistemului limbii, și noțiunile contrarii din logică.

5.1. Între noțiunile contrarii *iubire* și *ură*, respectiv, *любовь* — *ненависть*, termenul intermediar ar fi „nici iubire, nici ură”, „не-любовь”²⁴ — „не-ненависть”, ceea ce poate fi astfel reprezentat grafic :

|+|.....|0|.....|—|

ЛЮБОВЬ_____/НЕ — ЛЮБОВЬ ; НЕ — НЕНАВИСТЬ/_____ НЕНАВИСТЬ

Numai noțiunilor extreme în această serie logică ca noțiuni contrarii, le corespund pe plan lingvistic cuvintele antonime *ură* și *iubire* (*любовь* — *ненависть*)²⁵. Noțiunile contradictorii

²² În legătură cu diferența dintre antonimia unităților lexicale cu prefixe și a celor cu radicali diferiți vezi L. Wald, *op.cit.*, p.78.

²³ N. I. Kondakov, *op.cit.* p.316. Vezi și nota 16.

²⁴ Noțiunea intermediară (contradictorie) „ne-lubov” — nu trebuie confundată cu cuvîntul *нелюбовь* (inimicîție, aversiune). Spre deosebire de noțiunea „ne-lubov” (ne-iubire), care neagă global noțiunea „lubov”, fără să conțină un element de compensație pentru ceea ce este negat în noțiunea opusă, cuvîntul *нелюбовь* conține în structura sa semantică elemente cu semn contrar, de compensație, care îl apropie semantic de cuvîntul *ненависть* (ură).

De altfel lexemul *нелюбовь* este doar un antonim parțial al lui *любовь* întrucît în structura sa semantică conține un surplus de informație cu semn contrar, și anume „aversiune”, care îl apropie mult și de cuvîntul *отвращение*. În acest caz pe linia volumului de informație nu există o corespondență între lexemele opozabile.

²⁵ Vezi L. A. Novikov, *Logičeskaja protivopoložnost' i leksičeskaja antonimija*, în, „Russki jazyk v škole”, nr.4, 1966, p.78-80 și 84-87.

„не-любовь” și „не-ненависть”, fiind negații globale ale noțiunilor opuse, *любовь*, *ненависть*, epuizează șirul elementelor clasei noționale, ele un conțin elemente de compensație pentru ceea ce se neagă în noțiunea opusă.

În cazul nostru noțiunile „не-любовь” și „не-ненависть” alcătuiesc o noțiune medială care nu poate avea o expresie în limbă (*ne-iubire*, *ne-ură*).

Poate cuvântul „равнодушие” (indiferență) sau expresiile „nici ură, nici iubire, ceva de mijloc” ar putea fi considerate echivalente lingvistice ale noțiunii intermediare.

Exemplu: „Любовь, постепенно потухая, прошла через все фазисы равнодушия, и наконец, превратилась в положительную ненависть” (М. Е. Салтыков — Щедрин).

Din acest exemplu reies următoarele:

a) reducerea treptată a fenomenului pozitiv (любовь);

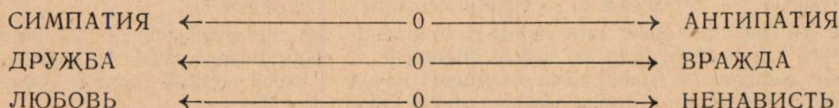
b) dispariția lui totală și apariția treptată a unui fenomen diametral opus;

c) creșterea acestuia din urmă și atingerea punctului maxim (ненависть), simetric față de *любовь*.

În acest exemplu axa simetriei trece printr-un punct convențional „0” (zero) care servește drept început pentru măsurarea însușirii unui fenomen și într-o parte și într-alta pe axa orizontală.

Paralel cu două antonime pot fi dispuse și alte cuvinte, sinonimele lor opuse semantic, care denumesc gradele de intensitate în manifestarea unei însușiri.²⁶

De exemplu, sinonimele *симпатия* (simpatie), *дружба* (prietenie) *любовь* (iubire) față de cuvintele cu sens contrar *антипатия* (antipatie), *вражда* (dușmănie), *ненависть* (ură) pot fi dispuse schematic în felul următor:

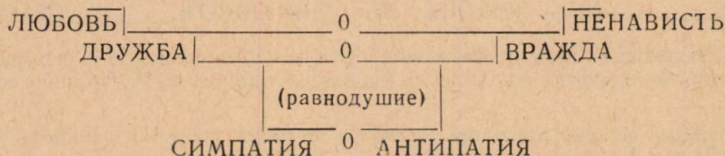


Pe verticală sinonimele se deosebesc doar prin nuanțe ideografice, și anume prin *gradul de intensitate* diferit al sentimentelor, iar pe axa orizontală, corespunzător unui grad de intensitate, antonimele apar în opoziții binare.

În acest sistem punctul zero (0) (noțiunea intermediară) ar putea fi desemnat prin cuvântul „равнодушие” (indiferență).

Aici se poate vorbi de antonime „totale” sau „pline”²⁷ întrucât unitățile lexicale se opun în mod simetric, în linie dreaptă, la același grad de intensitate.

De fapt, dacă am reprezenta grafic și gradația în intensitatea manifestării sentimentelor atunci va trebui să modificăm schema de mai sus astfel:



Deci la stabilirea perechilor antonimice va trebui să luăm în considerare și o anumită gradație logică după intensitatea sentimentului, considerându-le antonime „pline” numai pe acelea care exprimă sentimente de același grad de intensitate.

Pînă aici, după cum am văzut există, un paralelism între categoriile logice și cele lingvistice.

²⁶ Vezi M. L. L v o v, *K voprosu o tipax leksičeskix antonimov*, în „Russkij jazyk v škole”, nr.3, 1970, p.71-72

²⁷ Prin *antonime pline* cercetătorul M. L. L v o v, *art.cit.*, înțelege antonimele care se opun în linie dreaptă și simetric, cînd al doilea membru opus este egal cu primul plus semnul „minus”. Antonimele pline mai sînt definite și ca membri extremi ai unui șir de cuvinte care desemnează noțiuni omogene (din același grup tematic) cf. și L.A. N o v i c o v, *art.cit.* p.81.

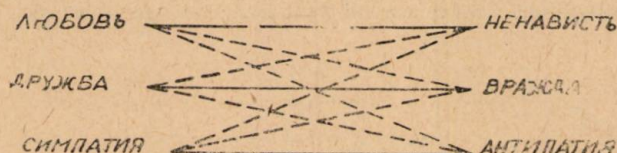
Exemple :

„У нас горячая любовь к угнетённым братьям и горячая ненависть к угнетателям” (A. Tolstoi)

„— Ты, конечно, не свободен от душевных влечений, симпатий и антипатий, я понимаю это и не жду от тебя холодного беспристрастия (Krimov).

Limba ne oferă însă multiple cazuri când schemele logice sînt ignorate. Întîlnim contexte în care *любовь* poate fi antonim chiar cu cuvîntul *равнодушие*, adică cu termenul noțional intermediar, sau cînd cuvîntul *любовь* apare în raporturi antonimice cu toate sinonimele antonimului său plin *ненависть*, deci și cu *вражда* și cu *антипатия*, și cu *неприязнь*, considerate de către unii cercetători drept antonime parțiale²⁸ ale lui *любовь*.

De fapt, în limbă fiecare termen al opoziției schițate mai sus poate contracta raporturi de antonimie cu toți termenii opuși²⁹, ceea ce poate fi redat grafic astfel :



Se observă existența a două feluri de relații între unitățile opozabile: a) *relații lineare*, *любовь — ненависть*, *дружба — вражда*, *симпатия — антипатия*, antonime „pline” și b) *relații radiale*, în care fiecare termen al grupului poate contracta raporturi antonimice cu toți termenii cu semn contrar, întrucît se face abstracție de gradul de intensitate al sentimentelor. În acest tip de relații își găsesc locul și antonimele parțiale.

5.1. Plecînd numai de la analiza grupului de antonime cu dominanta *любовь — ненависть* ar fi complet greșit să se tragă în mod pripit concluzii generale, valabile pentru toate antonimele din grupul lexico-semantic cercetat de noi.

Din cele de mai sus putem reține următoarea constatare: atunci cînd există un paralelism perfect între categoriile logice și cele lingvistice avem a face cu antonime „pline”, în timp ce atunci cînd acest paralelism este încălcat de sistemul limbii ne găsim în prezența unor cazuri de antonimie parțială.

Coincidența faptelor logice și a celor lingvistice, deși apare adesea, ea nu trebuie absolutizată, generalizată, deoarece în multe alte cazuri nu poate fi vorba de astfel de paralelisme.

De pildă, cuvîntul *уважение* (respect), împreună cu sinonimele sale *почтение* (stimă) și *обожание* (venerație), contractează în limbă raporturi antonimice cu substantivele *пренебрежение* (dispreț), *неуважение* (ireverență) și *презрение* (dispreț). În acest caz schema gradării logice a sentimentelor după intensitate nu corespunde cu antonimia lexicală.

ОБОЖАНИЕ

ПРЕЗРЕНИЕ

ПОЧТЕНИЕ

ПРЕНЕБРЕЖЕНИЕ

УВАЖЕНИЕ

НЕУВАЖЕНИЕ

²⁸ M. L. L v o v, *art.cit.* p.72 și urm.

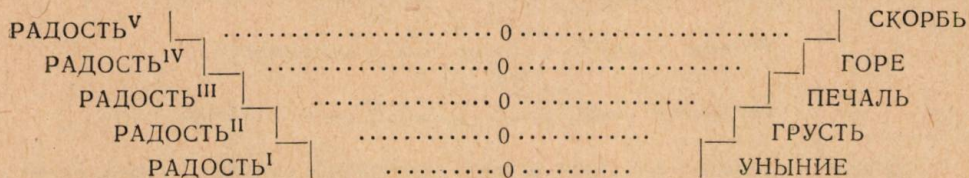
²⁹ Vezi și L. A. V v e d e n s k a j a, *Sinonimičeskie pary antonimov*, în „Russkij jazyk v škole” nr.4, 1969, p.107.

Cu toate aceste echivalente logice, în limbă vom întâlni ca cea mai frecventă opoziție antonimică perechea *уважение* — *презрение*, statornicită în conștiința vorbitorilor³⁰ și utilizată în beletristică în contexte antonimice tipice. În acest caz, pe planul limbii gradația logică a sentimentelor este irelevantă.

De cele mai multe ori, în limbă, gradarea logică după intensitatea de manifestare a sentimentelor nu este marcată lexical printr-un singur cuvânt, cum ar fi în cazul substantivelor *доверие* — *недоверие* (încredere-neîncredere), când gradarea în intensitate este marcată lexical prin îmbinări în care sint atrase cuvinte ca: *большое, небольшое, некоторое, полное*.

5. 2. Analiza pe care am efectuat-o asupra antonimelor *радость* (bucurie), *веселье* (veselie) — *печаль* (tristețe), *огорчение* (întristare), *горе* (amărăciune, jale), *горест* (durere, întristare), *уныние* (tristețe), *скорбь* (mîhnire, jale); *счастье* (fericire) — *несчастье* (nefericire), a relevat următoarele aspecte:

a) Cuvîntul *вродость* poate contracta raporturi antonimice cu toate sinonimele lexemului *opus, печаль*. De fiecare dată însă „antonimizarea” se face pe linia unei anumite intensități de manifestare a sentimentului, ceea ce poate fi redat grafic într-o ierarhie logică astfel:



Din punct de vedere logic, așa cum se observă din schemă, distingem de fapt cinci perechi de antonime. Pe de o parte același cuvînt, *радость*, în cele cinci ipostaze în funcția de intensitatea exprimată, iar pe de altă parte, cuvintele care exprimă sentimente contrarii la diferite grade de intensitate. Cu alte cuvinte, din punctul de vedere arătat, cuvîntul *радость* reprezintă un exemplu cît se poate de elocvent în ceea ce privește posibilitatea pe care, în sistemul limbii o are un anumit lexem de a exprima un sentiment în diferitele sale trepte de intensitate.

b) În contexte antonimice tipice *радость* apare, pe rînd, alături de toate cuvintele din grupul sinonimic al lui *печаль*.

Exemple:

1. *радость* — *печаль*

„Им не хотелось уступить настроению *печали* о товарище чувству *радости* внесенному Сашей ...”

(M. Gorki).

2. *радость* — *грусть*

„Дыша то *радостью*, то *грустью*. и я мгновеньям отдалась”.

(V. Briusov).

3. *радость* — *горе*

„Когда *радость* как буря, иль *горе* — как ночь, — Только эти слова тебе могут помочь”.

(V. Șefner).

4. *радость* — *уныние*

„Всеми ... овладелое глубоко *уныние*, которое сменилось искренней *радостью*, когда один сбший знакомый из соседней деревни уж темным вечером привёз Мишку домой.

(Gl. Uspenski).

³⁰ Afirmatia se bazează pe o microanchetă psiholingvistică dirijată spre găsirea perechii antonimice, cu care ocazie toate persoanele anchetate de noi (vorbitorii de limba rusă) au reacționat la cuvîntul *уважение* cu antonimul *презрение*.

5. *радость* — *грусть*; *горе* — *счастье*

„Он думает, что это бледная, жалкая жизнь, не предугадывая, что и для него, может быть, когда-нибудь пробьет *грустный* час, когда он за один день этой жалкой жизни отдаст все свои фантастические годы, и ещё не за *радостью*, не за *счастьем* отдаст и выбирать не захочет в тот час *грусти*, раскаяния и невозвратного *горя*”.

(M. F. Dostoevski).

6. *радость* — *скорбь*

„Зажглась в увядшем сердце младость, / Душа проснулась, ожила / Узнала вновь любви надежду, *скорбь* и *радость*”.

(A. Puşkin).

c) Cuvîntul *веселье*, sinonim cu *радость*, dar diferenţiat de acesta prin marca semantică „bucurie exteriorizată”, poate contracta şi el raporturi antonimice în contexte tipice cu sinonime ale lui *печаль*.

De exemplu: *веселье* — *грусть*: „Вместо *веселья* и смеха к нам приходила *грусть*. Плохая гостья!”

(Gorbatov).

d) Din considerente de ordin logic ar însemna ca în seria antonimică *радость*^{I-V} — *уныние*, *грусть*, *печаль*, *горе*, *скорбь* să distingem în toate cazurile antonimie deplină, dat fiind că, între unităţile opozabile corelaţiile se stabilesc de fiecare dată la nivelul aceluiaşi grad de intensitate.

Credem însă că a conferi acelaşi statut de antonime în mod nediferenţiat cuvîntelor *скорбь*, *уныние* faţă de *радость*, ca şi celorlalte, respectiv, *грусть*, *печаль*, *горе*, înseamnă a ignora o situaţie evidentă la nivelul sistemului limbii.

Cele două lexeme *скорбь*, *уныние* se deosebesc de sinonimele lor nu numai pe linia gradării în intensitate a sentimentului opus *бucuriei*, ci şi prin ce au ele deosebit de primele în structura lor semantică, şi anume: lexemul *скорбь* posedă în plus marca stilistică „livresc—poetic”, care lipseşte în structura antonimelor sale *радость*, *веселье*.

Cît priveşte cuvîntul *уныние*, nuanţele ideografice specifice structurii semantice a acestuia nu-şi au corespondente contrarii în structura semantică a antonimelor lui. Nuanţe ca „melancolie” „spleen”, îl apropie semantic de cuvinte ca *тоска*, *скука*.

Din aceste motive *скорбь* şi *уныние* pot fi considerate în comparaţie cu corespondentele lor cu sens contrar doar antonime parţiale.

e) Datorită faptului că *радость* în contexte lingvistice contractează raporturi antonimice cu toate sinonimele lui *печаль*, considerăm că, de fapt, avem a face cu antonimie de grup. Aici opoziţiile binare sînt posibile numai într-o interpretare strict logică, adică admitînd teoretic existenţa seriei logice *радость*^I — *радость*^{II} — *радосту*^{III}, ş.a.m.d.

6. Datele interpretării logice a elementelor de limbă nu coincid în toate cazurile, aşa cum am văzut, cu datele interpretării lingvistice. De aceea, este absolut necesară o confruntare şi cu rezultatele analizei structural-semantice (distributive şi semice), care, după părerea noastră, relevă trăsăturile de sens pertinente ce exprimă antonimia la nivelul sistemului lexical al limbii.

Pentru a stabili în ce constă esenţa antonimiei lexicale, ce se înţelege prin cuvinte cu sens contrar, este absolut necesar să se facă o investigaţie a resurselor interne ale limbii, care fac posibilă dispunerea antonimelor în contexte lingvistice ca nişte unităţi contrarii şi care explică mecanismul de antonimizare a două cuvinte la nivelul discret al componentelor de sens. Acest lucru nu a intrat însă în obiectul discuţiei de faţă, el rămînînd să fie abordat într-o cercetare viitoare.

7. Rezumînd cele discutate de noi mai sus, putem formula următoarele concluzii:

a) Substantivele care denumesc sentimente sînt expresia lingvistică a noţiunilor ce exprimă diferite sentimente, „obiecte” din realitatea psihică introspectivă a omului.

b) Polarizarea vieţii afective, tendinţa sentimentelor de a evolua prin contrast, îşi găseşte expresia lingvistică în antonime.

c) Antonimele cercetate exprimă sentimente-noțiuni diametral opuse, logic incompatibile, contrarii (nu contradictorii de tipul *радость не — радость*). În cazul grupului analizat aceste noțiuni reprezintă nucleul semantic al lexemelor contrarii.

d) Atunci când relațiile antonimice se stabilesc între membrii a două serii sinonimice, de cele mai multe ori corelează acei membri cu sens contrar, care exprimă sentimente de același grad de intensitate.

e) Nu întotdeauna relațiile de antonimie se stabilesc între două unități lexicale care exprimă sentimente contrarii la același grad de intensitate. Sînt cazuri cînd schema gradării logice a sentimentelor nu coincide cu situația din limbă în sensul că se pot stabili relații de antonimie și între unități care exprimă sentimente contrarii la grade de intensitate diferite (*уважение — презрение*).

f) Adesea în sistemul limbii nu găsim lexeme care redau diferitele grade de intensitate ale unui sentiment (*радость*). În multe cazuri diferitele gradații logice de manifestare în intensitate a unui sentiment sînt redată în limbă prin îmbinări de cuvinte (*полное, большое, некоторое доверие — недоверие*).

g) Între cuvintele care denumesc sentimente contrarii pot apărea relații de antonimie totală și relații de antonimie parțială (în primul caz relațiile sînt dispuse linear, iar în al doilea radial).

h) În cazul lexemelor care ne-au interesat nu este caracteristică polisemia, contractarea de raporturi antonimice între două sau mai multe sensuri a două cuvinte polisemantice. Cel mai caracteristic fenomen din grupul lexico-semantic cercetat este sinonimia, contractarea de relații antonimice între membrii a două serii sinonimice.

RICHARD SÎRBU

ELEMENTE ARHAICE ÎN MORFOLOGIA GRAIULUI SLOVAC DIN NÄDLAC *

1.1. Graiul slovac din Nădlac¹ este un grai de tip central-sudic² și, prin urmare, el este foarte apropiat de limba slovacă literară³. Actualii purtători ai acestui grai s-au desprins de restul vorbitorilor graiurilor slovace centrale încă în prima jumătate a veacului al optsprezecelea, cînd au fost colonizați în regiunile Pest, Csanád, Békés și altele⁴, pustiite cu ani în urmă

* Lucrarea de față, sub o altă formă, a fost prezentată la cea de-a XII-a sesiune de comunicări științifice a cadrelor didactice de la Universitatea din Timișoara (23—24 noiembrie 1968).

¹ Din punct de vedere al actualei împărțiri teritorial-administrative a României, orașul Nădlac aparține de județul Arad.

² Cf., de exemplu, J. Štolc, *Nárečie troch slovenských ostrovov v Maďarsku*, Bratislava, 1949, p. 11; P. Olteanu, *Numiri slave în Transilvania de nord*, în „Limbă și literatură”, III, București, 1957, p. 199; E. Vrabie, *Privire asupra localităților cu graiuri slave din R.S.R. în „Romanoslavica”*, VII, București, 1963, p. 81; Silvia Niță Armaș, *Graiul slovac din localitățile Nădlac, Semlac (județul Arad), Butin, Vucova, Șemlacu-Mare (județul Timiș)*, Rezumatul tezei de doctorat, București, 1969, pp. 1, 13; Št. Žolnay, *Balkánska mozaika*, în „L'udov ý kalendár”, Bratislava, 1966, p. 145; P. Rozkoš, *Fonetismul graiului slovac din Nădlac*, în „Analele Universității din Timișoara”, Seria Științe Filologice, V, Timișoara, 1967, p. 75; ș.a.

³ Cf., de exemplu, Št. Žolnay, *op. cit.*, p. 145 ș. u.; de asemenea Silvia Niță — Armaș, *op. cit.*, p. 1.

⁴ Vezi despre acestea, de exemplu, Révay nagy lexikona, vol. XVIII, Budapest, 1925, p. 288—289; J. Štolc, *Nárečie...*, p. 216; Silvia Niță — Armaș, *op. cit.*, p. 2.

de număratele invazii ale turcilor. Apoi, în anii 1802—1803, acești slovaci au fost din nou colonizați, de data aceasta la Nădlac⁵, unde s-au stabilit definitiv și unde continuă să trăiască și în zilele noastre.

1.2. Dezvoltarea graiului slovac din Nădlac, timp de peste două secole, într-o totală izolare teritorială față de celelalte graiuri slovace centrale din Slovacia nu a putut să nu se răsfîrîgă asupra structurii acestuia. În primul rînd, se remarcă însemnate influențe din partea limbii maghiare, precum și, în ultima vreme, mai ales din partea limbii române⁶, îndeosebi asupra lexicului, de asemenea, într-o oarecare măsură și asupra laturii sale fonetice, fără însă a afecta fondul principal lexical și structura gramaticală a acestui grai.

1.3. Într-o atare situație graiul slovac din Nădlac a continuat să se dezvolte în condiții cu totul deosebite față de acele graiuri slovace centrale, din cadrul cărora s-a desprins. Acest grai a fost privat de toate neologismele și celelalte inovații impuse de limba slovacă literară. De asemenea, elementele mai vechi au avut un mediu mai favorabil de conservare, de păstrare, nefiind sub o influență nemijlocită și permanentă a normelor limbii literare. Așa că graiul slovac din Nădlac a rămas un grai mult mai arhaic, decît graiurile slovace centrale de pe teritoriul Cehoslovaciei.

1.4. De altfel, o soartă similară au toate sau aproape toate graiurile divergente, care s-au dezvoltat timp îndelungat izolat de limba literară respectivă sau de celelalte graiuri din mijlocul cărora provin. Pentru graiul slovac din Nădlac, în acest sens, cel mai potrivit criteriu de comparație ar fi graiurile slovace din sudul Ungariei sau cele din Iugoslavia⁷.

2.1. Caracterul arhaic al graiului slovac din Nădlac se manifestă într-o oarecare măsură în lexic și în fonetică, dar mai ales în morfologie. Din această cauză, în cele ce urmează ne vom ocupa de arhaismele morfologice ale graiului în discuție.

2.2. În sfera noțiunii de „arhaisme morfologice” vom include în continuare acele fenomene gramaticale (mai ales desinențe cauzale, în cadrul flexiunii numelui, precum și desinențe personale, în cadrul flexiunii verbului), care-și păstrează pînă-n prezent forma lor veche, indiferent de sensurile și funcțiile lor actuale pe care le-au dobîndit de-a lungul veacurilor.

3.1. Printre arhaismele morfologice ale graiului slovac din Nădlac ne vor interesa, în primul rînd, acelea, care se întîlnesc în cadrul flexiunii nominale.

3.2. Cîteva substantive masculine și neutre, ce-i drept, destul de limitate ca număr, au în graiul slovac din Nădlac la instr. pl. desinența *-í*⁸, spre deosebire de terminațiile *-mi/-ami* din majoritatea graiurilor slovace apusene⁹ și din limba slovacă literară¹⁰. Această desinență constituie în graiul în discuție o rămășiță a vechii forme de instr. pl. a fostelor teme în *-o/-jo* din limba slavă comună, pentru care, după cum se știe, s-a reconstituit desinența *-y/-i*¹¹. Iar transformarea lui *y/i* într-un *í*, din punct de vedere fonetic, în limba slovacă nu mai constituie

⁵ Vezi referitor la acestea, de exemplu, S. Borovszky, *Csanád vármegye története 1715-ig*, Budapest, 1897, p. 247; P. Ţiucra, *Pribeagul, Pietre rămase*, Bucureşti, 1936, p. 364—365; R. Urban, *Čechoslováci v Rumunsku*, Bucureşti, 1930, p. 99; J. Sirácky, *St'ahovanie Slovákov na Dolnú zem v 18. a 19. storočí*, Bratislava, 1966, p. 152; Silvia Niţă—Armaş, *op. cit.*, p. 2; P. Roskoš, *Fonetismul...din Nădlac*, p. 74; ş. a.

⁶ Referitor la acesta vezi mai amănunţit în lucrarea noastră *Influenţe româneşti în lexicul graiului slovac din Nădlac*, în „Analele Universităţii din Timişoara”, Seria Ştiinţe Filologice, VI, Timişoara, 1968, p. 203—204.

⁷ Cf. J. Štolc, *Nárečie...*; acelaşi, *Reč Slovákov v Juhoslávii*, Bratislava, 1968; P. Ondrus, *Stredoslovenské nárečia v Maďarskej ľudovej republike*, Bratislava, 1956; Ct. Štítnický, *Prvobojovníci spod Frušky hory*, în „Kultúrny život” nr. 51—52 din anul 1963, p. 8.

⁸ Fenomenul acesta îl remarcă şi dialectologii slovaci în cadrul diferitelor studii asupra unor graiuri slovace centrale; vezi, de exemplu, J. Stanislav, *Dejiny slovenského jazyka*, vol. II, Bratislava, 1958, p. 87 ş. u.; P. Ondrus, *op. cit.*, p. 88—89; J. Štolc, *Nárečie...* p. 247; cf. şi Silvia Niţă—Armaş, *op. cit.*, p. 17.

⁹ Cf., de exemplu, J. Štolc, *Nárečie...*, p. 92.

¹⁰ Vezi, de exemplu, *Morfológia slovenského jazyka*, Bratislava, 1966, p. 73 ş. u.

¹¹ Cf., de exemplu, A. Meillet, *Le slave commun*, ed. 2, Paris, 1965, p. 410; sau K. Horálek, *Úvod do studia slovanských jazyků*, Praha, 1962, p. 170—171.

un caz izolat¹². Iată și câteva exemple: *d'joučence sa ihraju s xlapci*¹³ „fetele se joacă cu băieții” *moj brad je mesitima vojáci*¹⁴ „fratele meu este printre soldații aceia”, *mačka strjehne za vrabcí* „pisica pîndeste vrăbii”, *sretou son ju pre dvoma tížňí* „am întîlnit-o acum două săptămîni”, *mama tašla na pl'ac z vačci* „măma a plecat la piață cu ouă” etc. Acest fenomen este caracteristic și altor cîteva graiuri slovac centrale¹⁵.

3.3. Ulterior ea s-a extins prin analogie asupra tuturor substantivelor neutre cu fostele teme în -t, de felul lui *d'jouča, kura, húsa*¹⁶ etc. Iată și câteva exemple: *tancuje l'en zo dvoma d'joučenci* „(el) dansează numai cu două fete”, *malá sa ihrá z mačjenci* „micuța se joacă cu pisoi”, *krava z dvoma t'euci* „vaca cu doi viței” *prasačka z vel'a prast'í* „scroafa cu mulți porci” etc.

3.4. În cîteva cazuri am înregistrat acest fenomen extins și asupra unor substantive feminine cu fostele teme în -a/-ja. Iată doar cîteva exemple: *nejd'i do xíži zo zamazanima bakanč'í* „nu intra în casă cu bocancii murdari”, *d'et'i sa ihraju mezi kačkí/kačkámi, sl'jepkí/sl'jepkámi a morkí/morkámi* „copii se joacă printre rațe, găini și curci” etc. Fenomenul, de asemenea, este caracteristic și altor graiuri slovac centrale¹⁷.

3.5. În cadrul flexiunii substantivale, ca de altfel și a celorlalte nume, fenomenul care atrage atenția în mod deosebit și care are și un caracter foarte general, este păstrarea în graiul în discuție, la instr. pl., a rămășițelor vechiului dual. Unele substantive masculine și neutre au în graiul slovac din Nădlac la instr. pl. desinența -ma/-ima¹⁸, la fel ca și în vechiul dual în limba slavă comună¹⁹, spre deosebire de terminațiile -mi/-ami din limba slovacă literară²⁰ sau din celelalte graiuri slovac de est și vest²¹. Iată și cîteva exemple ilustrative: *na dvoe sa zhovárala z viact'ima xlapma* „(ea) în curte stătea de vorbă cu mai mulți bărbați”, *srella si sa z bratma?* „te-ai întîlnit cu frații?”, *to sa počuje už ač mezi l'ud'ma* „asta s-aude deja și printre oameni”, *nosí kukuric s košiarma/s košiarí/s košiarámi* „duce porumb în coșuri”, *eš'íe oru s koňma* „(ei) încă ară cu caii”, *reže meso z dvoma nožma* „(ea) taie carnea cu două cuțite”, *sretou sa na cest'e z dvoma kočma* „(el) a întîlnit pe drum două căruțe”, *suseda ňevíd'í dobre z obidvoma očma* „vecina nu vede bine cu ambii ochi”, *apo má okul'jare za ušma* „tata are ochelarii după urechi” etc. De remarcat că la substantivele masculine și neutre neînsuflete în graiul în discuție această desinență apare mai rar, la ele predominînd mai mult forme cu terminația -mi/-ami/-ami²². La substantivele feminine cu fostele teme în -a/-ja desinența -ma/-ama lipsește cu desăvîrșire.

3.6 În cadrul anchetelor am înregistrat în total doar patru exemple de substantive feminine cu desinența arhaică -ma la instr. pl. Iată cîteva dintre ele: *suseda bola na pl'aci z husma* „vecina a fost la piață să vîndă giște”, *starí v zime sed'ja pot pecma* „bătrînii iarna stau lingă sobe”

¹² Vezi, de exemplu, J. Stanislav, *Dejiny...*, II, p. 87—89; sau J. Štolc, *Reč Slovákov...*, p. 107.

¹³ În continuare nu se va face marcarea accentului cuvintelor, aceasta nefiind absolut necesară; accentul în graiul în discuție cade întotdeauna pe prima silabă din cuvînt. Semnul „'” pus deasupra unor litere marchează lungimea sunetelor respective.

¹⁴ Prin grafema 3 vom nota în continuare consoana siflantă dentală, care este perechea sonoră a consoanei c.

¹⁵ Cf., de exemplu, J. Stanislav, *Dejiny...*, II, p. 87 ș. u.; sau J. Štolc, *Nárečie...*, p. 247.

¹⁶ Vezi referitor la aceasta tot la J. Stanislav, *Dejiny...*, II, p. 234.

¹⁷ Vezi, de exemplu, J. Stanislav, *Dejiny...*, II, p. 180.

¹⁸ Acest fenomen caracterizează și alte graiuri slovac de tip central, vezi, de exemplu, J. Stanislav, *Dejiny...*, II, p. 89; V. Vážný, *Zo skloňovania v nárečí turčianskom*, în „Sborník Matice Slovenskej”, IV, Turč. Sv. Martin, 1926, p. 173; Silvia Niță—Armaș, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹ Cf. în acest sens, de exemplu, A. Meillet, *op. cit.*, p. 397; sau K. Horálek, *op. cit.*, p. 170.

²⁰ Vezi, de exemplu, *Morfológia...*, p. 73 ș. u.

²¹ Cf., de exemplu, J. Štolc, *Nárečie...*, pp. 92 și 409.

²² Vezi, de exemplu, și Silvia Niță—Armaș, *op. cit.*, p. 7 ș. u.

kraičiri maju vankúšike pod rit'ma „croitorii au pernțe sub șezut“, *metla je za dverma* „mătura este după ușă“ etc. Ultimul exemplu se utilizează, la fel ca și în limba slovacă literară, exclusiv la plural și el a evoluat din forma slavă comună *dverb*²³. De remarcat că toate aceste patru substantive au evoluat din fostele teme slave în *i scurt*, fiind astfel foarte apropiate de substantivele masculine și, prin analogie cu acestea, la instr. pl. ele au păstrat forme cu desinența arhaică *-ma*, pentru că, după cum afirmă textual și I. Iordan, „...analogia este cauza principală a modificărilor din domeniul flexiunilor“²⁴.

4.1. În graiul slovac din Nădlac multe elemente arhaice se înregistrează și în domeniul flexiunii adjectivelor.

4.2. În cadrul adjectivelor calificative și relative aceste elemente arhaice se remarcă în formele cazurilor nom.-acuz. sg. neutru. Aici, în locul desinenței *-ěl-e* din limba slovacă literară²⁵ sau din majoritatea graiurilor răsăritene și apusene²⁶, în graiul în discuție întâlnim forme cu desinența *uo/-o*. Iată doar câteva exemple: *dobruo rano!* „bună dimineața!“, *vel'kuo vaice* „ou mare“, *sivô mača* „pisoi gri“, *šed'ivo plátno* „material decolorat“ etc. După părerea unor dialectologi, formele de tipul *dobruo* au apărut ca o consecință a contracției istorice din formele mai vechi de tipul *dobroje*²⁷. După alții, acest fenomen ar fi drept rezultat al acțiunii „legii scurtării ritmice“²⁸, datorită căreia corelația *krásná — dobrá* a fost transpusă și în corelația *krásno — dobro*²⁹, iar de la ultima formă s-a ajuns deja foarte ușor la forma *dobruo*.

4.3. Acest fenomen s-a extins ulterior și asupra celorlalte forme, care se flexionează după modelul *dobruo*, așa, de exemplu, asupra participiilor pasive — *zahubenuo vaice* „ou spart“, *zlomenuo oje* „oiște ruptă“, etc., asupra numeralelor ordinale — *prvo d'iet'a* „primul copil“, *druhuo v:dro* „a doua (altă) găleată“, *pjato húsa* „al cincilea boboc de gîscă“, *petnácto mesto* „al cincisprezecelea loc“, *ped'esjato prasa* „al cincizecelea purcel“, etc., precum și asupra citorva categorii de pronume — *každuo rano* „în fiecare dimineață“, *zed'l'i šekco prasa* „au mîncat un purcel întreg“, *pošl'i vol'akeruo d'iet'a!* „trimite pe careva dintre copii!“, *keruo mača si vezneš?* „pe care pisoi îl iei?“ etc. Acest fenomen, după cum rezultă, are un caracter fonetic, dar cu implicații serioase în domeniul morfologiei, în sensul că datorită lui se afectează tot sistemul de flexionare al acestor părți de vorbire.

4.4. Fenomenul care, de asemenea, ne-a atras în mod deosebit atenția se referă la forma cazului instr. pl. al tuturor adjectivelor. La acest caz în cadrul graiului slovac din Nădlac apare cu cea mai mare regularitate desinența arhaică *-ima/ -ma*³⁰, spre deosebire de terminațiile *-ymi/ -mi* din limba slovacă literară³¹ sau din majoritatea graiurilor slovace de răsărit și apus³². Iată

²³ Cf., de exemplu, N. M. Šanskij, V. V. Ivanov, V. Šanskaja, *Kratkij etimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, Moskva, 1961, p. 88.

²⁴ I. Iordan, *Limba română contemporană*, București, 1954, p. 453.

²⁵ Vezi, de exemplu, *Morfología...*, p. 222 ș. u.

²⁶ Cf., de exemplu, J. Štolc, *Nářečie...*, pp. 92 și 409.

²⁷ Vezi, de exemplu, L. Novák, *Kotázce jeroových střídnic a kontrakce v střední slovenštině*, în „Bratislava“, V, Bratislava, 1931, p. 641—656; sau V. Vážný, *Nářečí slovenská*, în „Československá vlastivěda“, III. Jazyk, Praha, 1934, p. 271—273.

²⁸ Potrivit acestei legi, în cadrul unuia și aceluiași cuvînt, nu pot urma nemijlocit una după alta două silabe lungi.

²⁹ Vezi, de exemplu, J. Stanislav, *Dejiny...*, II, p. 273; sau E. Pauliny, *Fonologický vývin slovenčiny*, Bratislava, 1963, p. 221 ș. u.

³⁰ Referitor la acest fenomen vezi, de exemplu, J. Stanislav, *Dejiny...*, II, p. 270 ș. u.; sau J. Mihál, *Tvaroslovné zvláštnosti z okolia Slov. L'upče*, în „Sborník Matice Slovenskej“, XVI—XVII, Turč. Sv. Martin, 1938—1939, p. 90; sau Silvia Niță—Armaș, *op. cit.*, p. 17; ș. a.

³¹ Cf., de exemplu, *Morfología...*, p. 223 ș. u.

și câteva exemple : *ihrá sa z mal'ima d'et'ma* „(el, ea) se joacă cu copii mici“, *bola f kostol'e z novima hábami* „(ea) a fost la biserică cu haine noi“, *sreláva sa l'en s peknima ženámi* „(el) se întâlnește numai cu femei frumoase“, etc. Aici se întâlnesc adjective calificative. Alte exemple : *mece seno z drevenima vilámi* „aruncă finul cu furca de lemn“, *mama ho poslala za zel'eznima kl'inci/kl'in-cámi* „mama l-a trimis după cuiele de fier“, *ihraju sa z drevenima lot'kámi/lot'ki* „(ei) se joacă cu vapoare de hârtie“, *vol'akedi sa plat'ilo zo sričbornima peňazma* „cîndva (pe vermuri) se plătea cu banii de argint“, *mama xod'i z nařlonovima řtrínřl'ámi/řtrínřl'i* „mama umblă cu ciorapi de nailon“ etc. Aici se remarcă adjectivele relative. Alte exemple : *s cuzima peňazma* „cu banii străini“, *s kuracima hlavámi* „cu capete de găină“, *obuř sa z apouma řiřmámi!* „încălță-te cu cizmele tatii!“, *malá sa ihrá zo susedouma d'et'ma* „micuța se joacă cu copiii vecinilor“ etc. Aici se înregistrează adjectivele posesive.

4.5. Forma aceasta a instr. pl. cu desinența arhaică *-ma/ -ima* s-a extins ulterior prin analogie și asupra celorlalte părți de vorbire (participii, numerele ordinale ș. a.), care se flexionează la fel ca și adjectivele (referitor la pronume vezi mai jos). Iată și câteva exemple cu participiile pasive : *ostála z ot'atima přstámi/ přstí* „(ea) a rămas cu degetele tăiate“, *přiřla z napuxnutima očma/ očámi* „(ea) a venit cu ochii umflați“, *krájal'i meso z nabrúsenima nořámi/ nořma* „tăiau carnea cu cuțitele ascuțite“, *kraiřir xod'i z rozdríapanima rukávi/ rukávami*, *a řuster z rostrřhanima papuři/ papuřámi* „croitorul umblă cu mîncile rupte, iar cizmarul cu papucii găurii“ etc. Numerele ordinale la instr. pl. sînt relativ puțin frecvente în graiul slovac din Nădlac, așa că am înregistrat aici doar câteva exemple cu asemenea forme. Iată câteva dintre ele : *vom bou mezi přvima, řo ziřl'i do kol' ektive* „el a fost printre primii, care au intrat în colectivă (azi C.A.P.)“, *z druhima sa řevře enat'* „cu alții nu se știe tocmi“, *srell'i zme sa ař z ostatnima* „ne-au întâlnit și cu ultimii“ etc.

5.1. În categoria pronumelui am înregistrat, de asemenea, diferite forme morfologice care poartă unele trăsături arhaice.

5.2. Acestea se referă, în primul rînd, tot la cazul instr. pl. și cuprind aproape toate felurile pronumelui. Iată câteva exemple : *bola son s řima na Maruři* „(eu) am fost cu ei la Mureș“, *srell'i st'e sa s řima?* „v-ați întâlnit cu ei?“, etc. În aceste exemple apare pronumele personal la persoana a treia plural. Alte exemple : *řekce sa ihrat' s timato ihrařki/ ihrařkámi* „nu vrea să se joace cu aceste jucării“, *řo bud'e s tima peňazma?* „ce va fi cu banii aceia?“, *poznář sa s timato d'řouřenci?* „cunoști fetele astea?“, *edon ras sa pohňevau ař s tima kamarát'i* „o dată s-a certat și cu prietenii aceia“ etc. Aici se înregistrează pronumele demonstrativ, atît cel de apropiere, cît și cel de depărtare. Alte exemple : *srella si sa z mořma d'et'ma?* „te-ai întâlnit cu copiii mei?“, *tařla s tvořma křiřkámi* „(ea) a plecat cu cărțile tale“, *řo bud'e s tima vařma d'řhima vlasma/ vlasámi?* „ce se va alege de părul vostru cel lung?“ etc. Aici se întâlnesc exemple cu pronumele posesiv. Alte exemple : *s řima vilámi kceř robít'?* „cu furca cui vrei să lucrezi?“, *s kerima xlapma bud'en robít'?* „cu care bărbați voi lucra?“, *s kerima ženámi si bola řčera, s tima xoi ař řeska!* „cu care femei ai fost ieri, cu acele du-te și astăzi!“, *s kerima si robila, s tima dostařeř ař víplatu* „cu care ai lucrat, cu acele vei primi și plata“ etc. Aici se înregistrează exemple cu pronumele interogativ-relativ. Alte exemple : *pořvál'i sa s kařdima novima hábami* „(ea) se laudă cu fiecare costum nou“, *přiřla zo řeckima d'et'ma* „(ea) a vanit cu toți copiii“, *řkripútala zo řeckima zubma/ zubámi* „(ea) scrișnea din toți dinții“, *lúřal'i s cel'ima t'ehlámi* „aruncau cu cărămizi întregi“, *ostála na pl'aci zo samima kurenci* „(ea) a rămas la piață numai cu puii de găină“, *z hockerima d'řouřenci sa dá do zhovorki* „întră în discuție cu orice fată“ etc. În aceste exemple apare pronumele determinativ. Alte exemple : *sa l'em srell'em v Arad'e z vol'akerima ženámi?!* „doar mă voi întâlni la Arad cu ceva femei?!, *ři je dobre zapo-*

d'jevat' sa z vol'ačima peňazma, „nu-i bine să te încurci cu banii altcuiva“, *z ničima d'et'ma sa ňebud'en trápit'!* „nu mă voi chinui cu copiii nimănui!“ etc. Aici se întîlnesc exemple cu pronumele nehotărît. Trebuie subliniat aici că în graiul slovac din Nădlac în cadrul pronumelui aceste forme ale cazului instr. pl. cu desinența *-ma/ -ima* sînt singurele predominante³³, iar formele limbii slovace literare cu terminația *-mi/ -ými/ -imi*³⁴ constituie de-a dreptul rarități.

6.1. În graiul slovac din Nădlac elemente arhaice întîlnim și în cadrul tuturor categoriilor numeralului.

6.2. În cadrul numeralului cardinal fenomenul care atrage în mod deosebit atenția cercetătorului se referă tot la formele cazului instrumental. Astfel, numeralul *edon*, avînd forme diferite pentru celelalte genuri și număr, înregistrează în graiul în discuție la instr. pl. pentru toate genurile forma *enima*³⁵. Iată și cîteva exemple: *l'en čo son sa rozlúčila z enima, prišl'i mi druhi* „numai ce m-am despărțit de unii, mi-au venit alții“, *z enima susedoyci sa ňezhová- raju* „cu unii dintre vecini ei nu vorbesc“, *z enima hábami ňemóžeš xod'it' cel'i rok!* „cu un singur costum de haine nu poți umbla tot anul!“, *z enima sa ňerozumíme* „cu unii nu ne înțelegem“ etc. De remarcat că la numărul plural în cadrul acestui numeral se simte o puternică influență de numeral nehotărît, ca în exemplul, *z enima l'ud'ma*, care înseamnă „cu unii oameni“, „cu niște oameni“, la fel ca și în limba română.

6.3. Numeralul *dva, dvaža* „doi“, respectiv *dve* „două“, are la cazul instr. forma *dvoma*, la fel ca și în limba slovacă literară³⁶. Iată și cîteva exemple: *prexod'i sa z dvoma xlapci* „(ea) se plimbă cu doi băieți“, *vaice z dvoma žítki/ zítkami* „ou cu două gălbenușuri“, etc.

6.4. Dacă la acest numeral rămășița dualului este pe deplin explicabilă, fiindcă el se întrebunțează exclusiv pentru denumirea a două obiecte — de fapt, acesta și este sensul noțiunii de dual, — nu același lucru se poate spune referitor la celelalte numere, care în mod practic niciodată nu s-au putut utiliza cu două obiecte, deci cu forma de dual. Cu toate acestea, în graiul slovac din Nădlac la această parte de vorbire am înregistrat exclusiv forme cu desinența vechiului dual *-ma/ -ima*³⁷. Iată și cîteva exemple: *sretta sa s troma xlapci* „(ea) s-a întîlnit cu trei băieți“, *oral'i zo št'irma koňma* „arau cu patru cai“, *zo šiest'ima l'ejma* „cu șase lei“, *zo šedmima žiáci* „cu șapte elevi“, *z vósmima vaici* „cu opt ouă“, *kloka z edonác'ima kurenci* „cloșca cu unsprezece pui“, *s petnác'ima l'ejma* „cu cincisprezece lei“, *z dvaciát'ima báňi* „cu douăzeci de bani“, *zo št'iriciát'ima l'ud'ma* „cu patruzeci de oameni“ etc. Dacă în limba slovacă literară numeralul *tri* „trei“ la cazul instr. admite două forme *s troma* și *s tromi*³⁸, pentru celelalte numere se admite doar o singură formă, și anume, cea cu terminația *-mi/ -imi*³⁹. Evident că aici forma cazului instr. de la numeralul *dva* s-a extins prin analogie și asupra celorlalte numere, astfel că actualmente în graiul în discuție se exclud cu deservire formele limbii slovace literare.

³² Vezi, de exemplu, J. Štolc, *Nárečie*..., pp. 92 și 409.

³³ Cf. și Silvia Niță—Armaș, *op. cit.*, p. 17. Referitor la acest fenomen vezi și J. Stá-nislav, *Dejiny*..., II, p. 307 ș. u.; sau A. Jánošík, *Zámenňé skloňovanie v bánovskom nárečí*, în „Sborník Matice Slovenskej“, XIX, Turč. Sv. Martin, 1941, p. 405 ș. u.

³⁴ Vezi, de exemplu, *Morfológia*..., p. 340 ș. u.

³⁵ Interesant că J. Stá-nislav în lucrarea sa citată mai sus, *Dejiny*..., II, la p. 346—348, unde tratează problema numeralului *jeden*, nu remarcă forma aceasta pentru graiurile slovace centrale.

³⁶ Vezi, de exemplu, *Morfológia*..., p. 320.

³⁷ Cf., de exemplu, J. Stá-nislav, *Dejiny*..., II, p. 354; sau Silvia Niță—Armaș, *op. cit.*, p. 17.

³⁸ Vezi, de exemplu, *Morfológia*..., p. 322—324.

³⁹ *Ibidem*, p. 323—324.

6.5. La fel ca și numeralul cardinal se comportă în acest grai și numeralul nehotărît. Cele mai frecvente numerele nehotărîte în graiul slovac din Nădlac sînt: *šeci* „toți”, *vjač'ti* „mai mulți”, *kel'ki* „cîți”, *vol'akel'ki* „cîtiva”, *ňikel'ko* „nici unul” ș. a. Cu aceste numerele la cazul instr. am înregistrat numeroase exemple. Iată doar cîteva dintre ele: *pozná sa zo šek-kima doktori* „cunoaște toți medicii”, *pot šeckima stromámi* „sub toți copacii”, *z vjač'tima peňazma* „cu mai mulți bani”, *táto žena žila z vjač'tima xlapma* „femeia aceasta a trăit cu mai mulți bărbați”, *vozja slamu z vjač'tima kočma* „transportă paie cu mai multe căruțe”, *suseda bola na pl'aci z vjač'tima šľepki/šľepkámi* „vecina a fost la piață cu mai multe găini”, *z vol'akel'kima xlapma to spravíme* „cu cîtiva bărbați facem asta”, *ostáu son l'en z vol'akel'kima l'ejma* „am rămas doar cu cîtiva lei”, *s kel'kima son sa sretla, šeci mŭ tag vpravet'i* „cu cîți m-am întîlnit, toți mi-au spus așa”, *už je l'en s tel'kima vlasma?* „numai atîta păr i-a mai rămas?”, *z ňikel'-kima peňazma to ňezaplat'iš!* „cu nici un fel de bani nu poți plăti asta!” etc. De remarcant că limba slovacă literară admite aici exclusiv forme cu desinențele *-mi/ -imi/ -ými*.

6.6. În cadrul numeralelor colective formele *dvoje, troje, štvore, petore* etc. în limba literară, de regulă, sînt neflexibile⁴⁰, în timp ce în graiul în discuție ele se comportă absolut la fel ca și numerele cardinale. Iată doar cîteva exemple: *xod'ila sa mi zo štvorma hábami* „(ea) mi s-a lăudat cu patru rînduri de costume”, *zo šestorma ruč'nikami/ ruč'niki sa mi kcela poxvál'it'* „cu șase baticuri a vrut să mi se laude” etc. În cadrul acestui numeral predomină formele *obidvaja, obidva, obidvoje, obidve* „amîndoi” respectiv „amîndouă”. Cîteva exemple: *rob z obidvoma rukámi!* „lucrează cu ambele mîini!”, *sretla sa z obidvoma sestrámi* „(ea) s-a întîlnit cu amîndouă surorile”, *d'ivať sa z obidvoma očma a počúvať z obidvoma ušma!* „uită-te cu amîndoi ochi și ascultă cu ambele urechi!”, *z obidvoma sa pohňevala* „(ea) cu amîndoi s-a certat” etc.

7.1. Cît privește verbul, la acesta în cadrul graiului slovac din Nădlac nu am înregistrat atît forme arhaice speciale, cît mai cu seamă anumite rămășițe ale unor timpuri verbale vechi, care în prezent nu mai există sau și-au schimbat forma. Rămășițele respective atăzi, de cele mai multe ori, au trecut în alte părți de vorbire, de regulă în categoria adverbelor sau particulelor.

7.2. Drept o astfel de rămășiță considerăm și forma verbală *reku* de la infinitivul verbului *rieč't'* „a zice”, „a spune”, ca fosta formă a persoanei I. de la ind. prez. *rekŭ* din limba slavă comună⁴¹. Această formă am înregistrat-o cu funcția de particulă, folosită într-o asemenea împrejurare, cînd vorbirea se desfășoară din partea persoanei întîii. Iată doar cîteva exemple: *mu krič'in, reku pod' už domoŭ, l'ebo je už večer* „îi strig, cică, vino acasă, că deja e seară”, *čakán, reku, hádan sa už dohúta ist' domoŭ* „aștept, doar s-o gîndi să vină acasă” etc.

7.3. Forma *veru*, dintr-una mai veche slavă comună *verg*, pe care, de asemenea, am înregistrat-o la Nădlac, a evoluat de la verbul *verit'* „a crede” și constituie o rămășiță a formei de pers. I. de la ind. prez. a verbului în discuție⁴². Și forma aceasta astăzi deja și-a pierdut orice nuanță de verb și se folosește exclusiv în funcția de adverb cu sens de „zău”, „desigur”. Iată și cîteva exemple: *veru ňič ňeved'ela* „zău că (ea) nimic nu a știut”, *veru že je tag* „desigur (zău) că este așa”, *veru je to pravda!* „zău că-i adevărat!” etc.

7.4. O rămășiță arhaică poate fi considerată și particula *vraj* „cică”, „zice-se”, evoluată de la verbul *vpravet'* (literar *vpraviet'*) a zice”, „a spune”. Cîteva exemple: *proviedala, že vraj ma už ňekce aňi vid'iet'* „(ea) a spus că nici nu vrea să mă mai vadă”, *bubnoval'i, že vraj na druhú ňed'el'u bud'e v Nadlaku jarmok* „a bătut toba, cică duminica viitoare va fi la Nădlac

⁴⁰ Cf., de exemplu, E. Pauliny, J. Ružička, J. Štolc, *Slovenská gramatika*, ed. 5, Bratislava, 1968, p. 236; sau *Pravidlá slovenského pravopisu*, ed. 10, Bratislava, 1970, p. 79; ș. a.

⁴¹ Vezi, de exemplu, K. Horálek, *op. cit.*, p. 190—193; de asemenea, J. Stanislav, *Dejiny...*, II, p. 385.

⁴² Cf. tot la K. Horálek, *op. cit.*, p. 190—193.

un târg (de primăvară)" etc. După cum se observă și din exemplele de mai sus, forma *vraj* se înregistrează cu valoare de particulă ce se întrebuințează în asemenea împrejurare, când acțiunea vrebului a fost înfăptuită din partea persoanei a treia.

7.5. De remarcat, că atât forma *veru*, cât și forma *reku*, cât și forma *vraj*, s-au păstrat și în limba slovacă literară, dar frecvența lor este aici relativ limitată. Întrebuințarea acestor forme în limba slovacă literară urmărește mai mult realizarea unor scopuri de natură stilistică.

7.6. Participiile active la timpul prezent, după cum am mai arătat și cu altă ocazie, în graiul slovac din Nădlac lipsesc aproape cu desăvârșire. Cu asemenea forme am înregistrat exemplele *verici* (literar *veriaci*) de la verbul *verit* „a crede”, precum și *vedúci* de la verbul *viest* „a conduce”. De remarcat că în ambele exemple în cadrul graiului în discuție este vorba de fenomenul substantivizării acestor forme, ele întâlnindu-se în sensurile de „pocăit”, respectiv „conducător”, „șef”. Iată doar două exemple cu aceste forme: *už ai tento je verici* „și acesta este deja pocăit”, *dobré je, keď sa poznáš z vedúcim* „e bine, când îl cunoști pe șeful” etc.

7.7. De asemenea, formele de tipul *šijáci*, *tlačiaci*, *košiaci* etc. întâlnite în graiul slovac din Nădlac în expresiile ca *šijáca mašina* „mașina de cusut”, *tlačíaca mašina* „mașina de scris” și „batoză”, *košíaca mašina* „secerătoare-legătoare” etc., care au evoluat în categoria adjectivelor, sînt în ultima instanță la origine tot participii active la timpul prezent.

7.8. Totodată am înregistrat cîteva forme adverbiale, în ale căror componentă intră fostele participii active la timpul prezent. Aceste forme se realizează în graiul în discuție cu ajutorul particulei *po-*, la origine ea fiind o prepoziție a cazurilor dativ și locativ. Iată și cîteva exemple cu cele mai frecvente dintre aceste forme: *d'ívala sa postojaci* „(ea) privea stînd în picioare”, *ni je dobré čítať pol'ežiaci* „nu e bine să citești stînd culcat”, *prosila ho pokl'ačiaci* „(ea) îl ruga (implora) în genunchi”, *hl'adala nás požmúriaci* „(ea) ne căuta cu ochii închiși (legați)” etc. Cu această ocazie trebuie remarcat că participiile active sînt, în general vorbind, mai puțin frecvente în limba slovacă vorbită, ele caracterizînd în special limba scrisă și îndeosebi stilurile ei literare și cel bisericesc.

7.9. Participiile pasive la timpul trecut, în schimb, sînt foarte des întâlnite în graiul slovac din Nădlac. Ele au, de altfel, o foarte mare frecvență de utilizare și în limba slovacă literară. În graiul în discuție, la fel ca și în limba slovacă literară, aceste participii se comportă din punct de vedere flexionar exact la fel ca și adjectivele calificative sau relative, deseori trecînd în categoria acestora. Iată doar cîteva exemple: *zaviazaní motúz* „sfoară legată”, *nahaj otvorenie dvére!* „lașă ușa deschisă!”, *zohriala sa ňevipitá voda* „s-a încălzit apa nebăută”, *namočená košel'a* „câmașă udată”, *zastrelení zajac* „iepurele împușcat”, *naoberanie čerešňe* „cireșele culese”, *edon otrhnutí gombik* „un nasture rupt” etc.

7.10. Verbul auxiliar *dat'* „a da” în graiul în discuție la pers. a treia pl. a viitorului simplu înregistrează un fenomen foarte interesant. Și anume, acest verb are aici forma *dad'ia*⁴³, oglindind astfel vechea formă din limba slavă comună *dade, tb*⁴⁴, spre deosebire de forma *daju/ dajú* din limba slovacă literară sau majoritatea graiurilor slovace răsăritene și apusene. Cîteva exemple: *xoj nak t'i dad'ia vol'akel'ko orexou!* „du-te să-ți dea cîteva nuci!”, *dad'iat'i, ňedad'ia, ai tag je dobré!* „îți dau sau nu, și așa-i bine!” etc.

7.11. Un fenomen interesant prezintă în graiul slovac din Nădlac verbul auxiliar *bit'* (literar *byt'*) în sens de „a fi”, la pers. a treia pl., indicativ prezent. Dacă în limba slovacă literară la această persoană apare forma *sú*⁴⁵, evoluată din forma limbii slave comune *so, tb*⁴⁶, în graiul în discuție apare cu cea mai mare regularitate forma *sa*, evoluată, după cele mai mari probabilități, din dubletul limbii slave comune *setb*⁴⁶. Iată și cîteva exemple cu acest verb: *naši*

⁴³ Vezi, de exemplu, și la Silvia Niță—Armaș, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁴ Cf., de exemplu, K. Horálek, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁵ Vezi, de exemplu, *Morfológia...*, p. 471.

⁴⁶ Cf. în acest sens, de exemplu, A. Meillet, *op. cit.*, p. 321; de asemenea, E. Pauliny, *Fonologický vývin...*, p. 34.

sa v robot'e „ai noștri (părinți) sînt la lucru“, *tieto nohavice sa mi mal'ie* „pantalonii aceștia îmi sînt mici“, *oni sa ždi doma* „dumnealor sînt întotdeauna acasă“, *bravi sa uš tučnje* „porcii deja sînt grași“, *ženi sa nahņevanje* „femeile sînt supărate“, *to sa ňi moji kamarat'i* „aceștia nu sînt prietenii mei“, *pl'ace sa zatvorenje* „piețele sînt închise“ etc. Dialectologii slovaci consideră pe bună dreptate această trăsătură ca una din caracteristicile de bază ale graiurilor solo vace centrale.

8.1. După ce am analizat arhaismele morfologice proprii graiului slovac din Nădlac, exemplificînd afirmațiile respective cu materialul ilustrativ corespunzător, cules nemijlocit pe teren, vom încerca în încheiere să tragem cîteva concluzii:

8.2. Graiul slovac din Nădlac are, în linii generale, trăsăturile caracteristice graiurilor slovace centrale de tip sudic. Dar acest grai are un caracter mai arhaic, decît celelalte graiuri slovace corespunzătoare de pe teritoriul R. S. Cehoslovace.

8.3. Caracterul arhaic al acestui grai se observă în structura sa lexicală și fonetică dar, mai ales în morfologie.

8.4. La unele substantive la instr. pl. s-a păstrat vechea desinență *-i*, la altele la același caz s-a extins desinența *-ma/ -ima*, ultima aparținînd la origine vechiului dual din limba slavă comună.

8.5. În cadrul declinării pronomiale la nom. -acuz. sg. neutru s-a păstrat vechea formă, nespusă acțiunii legii contracției sau altor evoluții.

8.6. Tot în cadrul declinării pronomiale la instr. pl. vechea sinență a dualului *-ma/ -ima* a cuprins absolut toate cuvintele.

8.7. În cadrul numeralului cardinal desinența cazului instr. de la numeralul *dva* s-a extins prin analogie și asupra tuturor celorlalte numere.

8.8. La verb elementele arhaice s-au păstrat mai ales ca unele rămășițe izolate ale vechilor timpuri, evolute, ca și în limba slovacă literară, în categoria particulelor sau adverbelor.

8.9. De la verbul *dat'* „a da“ la pers. a treia pl. a viitorului simplu se utilizează forma veche *dad'ja*.

8.10. De la verbul auxiliar *bit'* „a fi“ la pers. a treia pl. prez. în graiul slovac din Nădlac s-a păstrat forma *sa*, caracteristică graiurilor slovace centrale și improprie vreunei alte limbi slave contemporane.

PAVEL ROZKŮS

TIMPUL „ISTORIC” ÎN CONCEPȚIA SADOVENIANĂ

Dintotdeauna, timpul s-a impus atenției omului, dacă nu-și aceasta îndeosebi în trecut prin acțiunea de stîrpire a ce este viu, de eroziune și risipire a tot ce, prin măiestrie și pricepere, omul reușea să înfiripe. Lupta omului împotriva efectelor acestora nu s-a dat atît prin acțiunea de descoperire a unor procedee de lucru și folosirea de materiale care să reziste cu mai îndîrjită îndărătnicie procesului de învechire și distrugere, cît mai ales spre a-și asigura perspectiva dăinuirii proprii, astfel încît să se separe de albia curgerii ireversibile. Mijloacele de a se sustrage au variat, potrivit mentalității epocii și locului, nu fără totuși să se poată desprinde cîteva „stîluri” predominante.

Înainte de toate, nu orice fenomen din natură se supune aceluiași ritm de trecere, ochiul atent al omului încă din cele mai îndepărtate vremuri ajungînd să distingă și să remarcă asemenea deosebiri. Separația calitativă a obiectelor, sau raportul duratei lor în timp, nu a avut o slabă înriurire asupra concepției omului ca să-l îndrume spre definirea, de o parte, a unui timp

⁴⁷ Vezi, de exemplu, J. Stanislav, *Dejiny...*, II, p. 510; sau E. Pauliny, *Fonologický vývin...*, p. 34; dar mai ales J. Štolc, *Slovenský tvar 3. os. pl. prez.* „sa“ a praslovanská dubleta „se, to“, în „Jazykovedný časopis“, XIV, Bratislava, 1963, p. 41 ș. u.

Varenka Dobroselova gîndesc, vorbesc și acționează conform cu propria lor psihologie, grad de cultură și profesie. O astfel de redare a psihologiei personajelor asigură obiectivitatea investigației psihologice. Din păcate, și astăzi în unele lucrări persistă ideea emisă cîndva de către criticul V. Ermilov, conform căreia Dostoievski este considerat „cel mai subiectiv dintre scriitori”¹⁰.

Fără îndoială, personalitatea contradictorie a scriitorului, viața lui chinată, anii de ocnă, boala nemiloasă (epilepsia) și-au lăsat amprenta asupra cîtorva personaje din romanele sale. Dar această stare afectivă nu alterează veridicitatea redării psihologiei eroilor. De altfel romanul *Oameni sărmani* a fost scris într-o perioadă mai puțin frămîntată și pesimistă din viața lui Dostoievski, înainte de arest și simulacrul de execuție.

Confruntarea de-alungul deceniilor a operei lui Dostoievski cu milioanele de cititori din lumea întreagă confirmă adevărul spuselor scriitorului: „Numai în cadrul realismului se poate găsi în om omul (...) Eu sînt numit psiholog (în sensul de psihopatolog n.n. T.N.): nu este adevărat, eu sînt doar un realist în cel mai înalt grad, adică înfățișez toate adîncimile sufletului uman”¹¹.

Am relevat cîteva dintre principalele aspecte ale investigației psihologice în romanul de debut a lui F.M. Dostoievski *Oameni sărmani*, subliniind funcțiile și nuanțele monologului interior.

După cum arată I. Ianoși în valoroasa lucrare „Dostoievski „tragedia subteranei” (în care regretăm că autorul nu și-a propus și analiza romanului „*Oameni sărmani*”), cărțile lui Dostoievski sînt construite din imense destăinuri, nesfîrșite monologuri și dialoguri, din împletirea polifonică, contrapunctată, armonizată a diverselor voci. Eroii își trăiesc cel mai deplin viața atunci cînd și-o povestesc, ei vorbesc tot timpul, fac neîncetat mărturisiri, participă la palpitante dueluri verbale cu ei înșiși, se contrazic, se scuză, se apără, își deconspiră sentimentele cele mai intime (...)”¹².

După opinia noastră, un rol important în o astfel de subtilă înfățișare a psihicului uman a avut-o și experiența acumulată de către romancier prin scrierea romanului său de început „*Oameni sărmani*”.

TRAIAN NĂDĂBAN

REDESCOPERIREA AMBIANȚEI SOCIALE ȘI POLITICE ÎN POEZIA AMERICANĂ CONTEMPORANĂ

1. Poezia academică între confesiunea și opțiunea socială

Prefațînd antologia sa *Midcentury American Poets* (*Poeți americani de la jumătatea secolului*, 1950) profesorul și poetul John Ciardi remarcă ascensiunea poeziei academice în ultimul deceniu și compromiterea experimentului temerar, a sonurilor barbare de extracție whitmaniană. „*Piele roșii*” ale poeziei americane, ca să folosim expresia lui Philip Rahv, cedau locul „fețelor palide”, poeziilor organizate pe lingă universități. Revoluția eliotiană de ieri devenise instituția de astăzi. Dominant în deceniul al cincelea, modernismul era cremonios și solemn în dicție, elevat și ironic în expunere, cosmic în preocupări, fastidios în aluziile sale livrești.¹ Așa cum obsearvă criticul Glauco Cambon, „poezia tindea într-o măsură tot mai mare să devină subiect

¹⁰ V. Ermilov, F. M. Dostoievski, *Ocerk tvorcestva*, în Dostoievskij, Sobr. soč., I, Moskva, GIHL, 1956, p. 7.

¹¹ F. Dostoievskij, Pisma, I, Moskva — Leningrad, 1928, apud. Bahtin, *op cit.*, p. 274.

¹² I. Ianoși, *Dostoievski „tragedia subteranei”*, București, E.P.L.U., 1968, p. 24.

al poeziei" în virtutea unei concepții elitiste despre menirea ei care o condamnă la „sterilitate endogamică”². Detașându-se de poezia energetică, elocventă a anilor 1920 sau de cea angajată a anilor 1930, „poezia de la jumătatea secolului risca să uite că civilizația nu este o chestiune de confort suburban”, o stare marginală. Din fericire primejdia aceasta a fost sesizată la timpul ei de o serie de poeți contemporani precum Ezra Pound, W. Carlos Williams sau Robert Lowell care nu au făcut nici o concesie „deceniului liniștit”, „generației tăcute” cum avea s-o numească Allen Ginsberg. E. E. Cummings refuză să devină un poet respectabil — la aceasta se adăuga exemplul neliniștit al poeziei lui Dylan Thomas de peste ocean. Poeții care participă direct la experiența războiului, Randall Jarrell și Karl Shapiro descoperă treptat dezacordul dintre stringența preocupărilor lor curente și o tehnică poetică abstractă, livrească, la care în cele din urmă renunță cu toate că aceasta le oferea certitudinea unui succes critic imediat. Repudiindu-și poemele anterioare Karl Shapiro se reîntoarce la versul prozaic și maniera declamatoare a lui Whitman și a unor poeți francezi contemporani (Frénaud), renunțând pentru moment chiar și la prozodia disciplinată care i se potrivește temperamental :

Și trenurile duc la vapoare și vapoarele
la motoare sau la trenuri ; trenurile duc la motoare
și la camioane ; camioanele la moarte ;
și alte camioane duc la marș, marșul la moarte
sau la speranța noastră mare, supraviețuirea,
și moartea duce înapoi la camioane, trenuri și vapoare.
Dar viața duce doar la marș, o steag în vînt ! În fine,
găsi-vom locul vieții după trenuri, după moarte,
— amurg al națiunilor ce strălucesc după război !

(*Tren militar-trad. de St. Augustin Doinaș și
Virgil Nemioianu*)

Totuși poezia războiului nu este întodeauna semnificativă — șocul traumatic al evenimentelor este suficient în sine pentru a nu mai lăsa loc cuvintelor. Majoritatea poeziilor scrise de John Ciardi, Winfred Townley Scott, Richard Eberhard, Karl Shapiro sînt discursive, patetice, nereușind totuși să stăpînească *faptul* cu toată risipa de cuvinte. O excepție este poezia *Moartea mitraliorului din turelă* de Randall Jarrell care amintește conciziunea și tragismul paroxistic al versurilor lui Wilfred Owen :

Din somnul mamei mele căzui în stat
Și mă ghemuii în pîntecul lui pînă-mi îngheață blana udă.
La șapte mile de pămînt, degajat din visul său de viață,
Mă deșteptai în tirul antiaerian și reactoarele de coșmar.
După ce murii, mă scoaseră din turelă cu furtunul.

După cum remarcă unul dintre comentatori, M. L. Rosenthal, recurență triplă a motivului născutității și a pîntecului conferă poemului valori simbolice care converg spre ideea „vulnerabilității omului, a neputinței sale embrionale.”³ Statul îl smulge din pîntecul mamei pentru a-l transfera în propriul său pîntec metalic. Renăscînd din nou, în comotia luptei aeriene, eroul va fi pentru a treia oară eliberat din pîntec în condiții grotești, gestul fiind de astă dată inutil, avortiv. Într-un alt poem, *Second Air Force*, o mamă își lamentează fiul înstrăinat de sistemul mecanizat al genocidului dar aici patosul inocenței trădat este mai puțin convingător. Sentimentul frustrării, al sensibilității violente, ale degradării posibilităților culturii contemporane reapare în poezia scrisă de R. Jarrell după război. Tonul este în mare măsură confesional evocînd, cu remișcențe din romanticii germani Ludwig Tieck și E. T. Hoffman peisajul fantastic al unei lumi

¹ Vezi Richard Kostelanetz, *Postwar Poetry: Visions and Revisions* în *Dialogue*, vol. 2nr. 3, Washington, 1969, p. 45

² Glauco C a m b o n, *Recent American Poetry* (University of Minnesota Pamphlets on American Writers, no. 16) Minneapolis, 1961, p. 3

³ M.L. Rosenthal, *The Modern Poets: A Critical Introduction*, New York, Oxford Univ. Press, 1960, p. 245

înlănțuite în visul grotesc al victimizării perpetue a omului. Această temă care își are corespondentul ei în proza unor romancieri contemporani ca Saul Bellow, Bernard Malamud și Ralph Ellison, e prezentă și în versurile altor poeți, ca de pildă W. D. Snodgrass, care vor porni în poezie de la experiența contemporanului lor mai virsnic.

La instigațiile lui R. Jarrell, Snodgrass se va îndrepta spre forme prozodice mai relaxate, evitând ostentația și transformând poezia într-o apologie a universului personal în fața asaltului societății tehnocrate, înregimentate, impersonale. Cîntecul *Păsării sale Cardinale* esre un cîntec al supraviețuirii: „Vreau să mănînc și să iubesc; Nu pot războaiele nimănui

Nu-mi dați iertare că trăiesc. “Poezia sa intimistă, adesea de o indiscreție ce depășește limitele decenței, constituie un gest de curaj într-o epocă a „impersonalismului” declarat, după modelul lui Eliot și Auden. Totuși autobiografia este pentru Snodgrass doar un mijloc de a se concentra asupra vieții publice și sociale, introspecția asociindu-se criticii sociale pentru a constitui ceea ce Anne C. Newton numește „critica socială introspectivă”. Așa spre exemplu în succesiunea de zece poeme dedicate fiicei sale Cynthia din volumul *Heart's Needle* (*Acul inimii*, volum distins cu premiul Pulitzer în 1960) Snodgrass corelează tema personală cu preocupările sale sociale. Războiul coreean devine simbolul analogic al dilemei sale interioare între a rămîne fidel familiei sale recent întregite sau a urma chemarea imperioasă a unei noi iubiri:

Child of my winter, born
When the new fallen soldiers froze
In Asia's steep ravines and fouled the snows,
When I was torn

By love I could not still
By fear that silenced my cramped mind
To that cold war where, lost, I could not find
My peace in my will...*

Apariția reiterativă a simbolului „iernii” și a „zăpezii”, așa cum observă Glauco Cambon⁴, confruntă conflictul domestic și psihologic cu situația politică a lumii. Poetul recurge la un clișeu jurnalistic discreditat, „războiul rece”, și îl reabilitează găsindu-i semnificații de ordin personal: „războiul rece” se referă aici la conflictul său sufletesc dar și la conflictul exterior cu soția sa. Nașterea copilului trebuie corelată cu afirmarea unei noi iubiri, moartea combatanților din Coreea (descrisă sarcastic prin alăturarea cuvintelor „nou” și „căzut”) cu sfîrșitul unei iubiri anterioare. Războiul corean mai apare și în poemul *trei* al acestui ciclu: întocmai ca în Coreea, unde la masa armistițiului politicienii „taie și împart/Pămîntul lor pierdut și cîștigat”, procedura de divorț din Statele Unite oficializează o separare virtuală. Dar această separare e imperfectă din pricina copilului care este astfel frînt între cei doi părinți. Deși fundalul politic are aici rolul de explicita o situație autobiografică, aluzia din ultimele versuri la judecata lui Solomon se răsfrînge și asupra celei dintîi: scindarea Coreei este ea însăși o judecată solomonică. Concentrîndu-se asupra problemei personale poetul a reușit să eclucideze problema politică. Analogia poetică a devenit un instrument al cunoașterii.⁵

În același fel funcționează confesiunea intimistă și la alți poeți ca Robert Lowell, Sylvia Plath sau Brother Antoninus (William Everson). Insistența asupra „eului nud”, a dezvăluirilor personale în această poezie „confesională” cum i se spune îndeobște, este o reacție directă împotriva reținerii și impersonalismului din poezia lui Eliot, a „măștii” care disimulează eul poetic la Yeats. Aproape toată poezia lui Lowell (n.1917) este un efort adesea exacerbat de a smulge masca, de a se identifica fără echivoc cu interlocutorul poemelor sale. Totuși abia în volumul *Studii de viață* (1959) — în parte datorită insistențelor lui Snodgrass, studentul său de la Iowa University — protagonistul va fi unul singur, poetul. Volumul este o selecție de versuri și un

* Prunc al iernii mele, născut / Cînd alte trupuri de soldați îngheață / În ripe-adînci și asiatică zăpezi, / Cînd eram frînt / De-o dragoste fără scăpare / De spaima ce-mi vîntura în mînte / Războiul rece unde, rătăcit, n-afam / Liniștea în voința mea.

⁴ Glauco Cambon, *op. cit.*, p. 26

⁵ *idem*, p. 27

fragment autobiografic în proză în care patosul experienței personale este însă proiectat pe fondul mai larg al istoriei întregii națiuni. Principalul simbol este acela al omului „crucificat”, copleșit de povara păcatului moral, al decadenței valorilor contemporane, al falimentului unei vechi tradiții. Încă în *Castelul Lordului Weary* (1946), Lowell reconstituia istoria patetică a Noii Anglii în care poetul era implicat prin genealogia sa (ca strănepot al poetului, eseistului și diplomatului James Russell Lowell și descendent pe linie maternă al unei familii nu mai puțin ilustre-Winslow). Dar biografia sa sentimentală, degradarea mercantilă a elitei din Noua Anglie, devine semnificativă aici pentru întreaga Americă în virtutea unui simț al perspectivei istorice care amendează poetul pur „confesional”. Această perspectivă apare lărgită asupra Europei în primul poem din ciclul „Studii de viață” care descrie o călătorie simbolică de la Roma la Paris pentru a descoperi la un capăt isteria mulțimilor care strigau „Papa” în Piața San Pietro în timp ce „feasta goală, linșată, delapidată a Ducelui mai glăsuia încă”, iar la celălalt capăt libertatea destructivă, haotică a Parisului, „our black classic”. Poemul următor reface chiar drumul prin istoria violentă a vechiului continent oprindu-se la Maria de Medici care monologhează despre „singe și petrecere”. În fine un alt treilea poem revine din nou asupra Americii care după secole de istorie spirituală agitată pare să fi încremenit într-o moarte intelectuală și morală:

„Ghiață. Ghiață. Roțile nu ni se mai învîrt.
Priviți, aștri ficși, asemeni toți în decline,
atomi ai țării absente, risipiți în vid,
și Republica cheamă pe Ike la sine
un mausoleu în inima ei cuibărit.”

(trad. n.)

Dincolo de imaginea dificilă, conceptuală, Lowell reușește să definească în câteva cuvinte un moment istoric, copleșit de tristețe, de sentimentul dezastrului contemporan care îl contaminatează în aceeași măsură și pe el:

„Eu însumi sint iadul;
nimeni nu-i cu mine —

doar sconșii care scurmă
în lumina lunii dup-un rest de mîncare ...”

(*Ceasul Sconșului* — trad. n.)

Așa cum remarcă poeta Elizabeth Bishop, poeme ca „*Ultima mea dupăamiază cu unchiul Deveraux Winslow* sau *Ceasul sconșului* dezvăluie tot atît despre societate ca oricare roman al lui H. James. Experiența personală așadar nu este pentru Lowell un refugiu ci o perspectivă extinsă asupra istoriei.

Fără să fie un poet „confesional” Stanley Kunitz (1905) reprezintă tot un caz de simbioză a unor tendințe diverse — cu atît mai interesant cu cît a fost descoperit ca poet destul de tîrziu (abia cu volumul retrospectiv *Collected Poems* din 1958) după ce își stabilise mai întîi reputația de critic. În poezia sa coexistă în chip ciudat poetul angajat (exuberant și nerezînut, în maniera lui St. Crane) cu poetul lumesc, jovial și ironic. În mai multe poeme revine obsesiv tema incapacității virtuale a unei generații de a comunica cu cealaltă, impactul terorismului rasial și a războiului asupra biografiei sale personale. *Tată și fiu*, de pildă, este o exortatie patetică la reconcilierea între generații. Fiul înîlnește în vis rezistența obstinată a tatălui său care se îndreaptă implacabil spre o mlaștină pentru a se opri la marginea ei și a întoarce spre fiul său „golul alb și ignorant al feței sale”. Un sentiment aproape baudelarian al demnării seculare, al „spleenului” existențial domină aproape fiecare vers, dar acest sentiment are o rezonanță prea abstractă.

Există în schimb o direcție ilustrată de poeme ca *Înverșunarea bombardamentului aerian* de Richard Eberhart, *Accidentul de automobil*, de Karl Shapiro, *Odă pentru înhumarea unui cetățean*, de John Ciardi, în care insatisfacția socială ia forme mai explicite, caracteristice pentru o întreagă generație covîrșită de conștiința pustiului spiritual, al indiferenței și lipsei de compasiune într-o societate depersonalizată. La Karl Shapiro comentariul asupra civilizației americane

este ironic, aproape facetios, ca în acea odă erotică dedicată unui Buick, care rezumă psihoza, unei culturi mașiniste. Shapiro comentează sarcastic absența simpatiei, violența, vulgaritatea, rasismul de care se simte și el atins. Ca și Saul Bellow sau Delmore Schwartz, Shapiro transformă evreul în arhetipul alienatului, bufonul tragic al societății sale: „Evreul reprezintă eul primitiv al rasei umane ... Evreul modern și liber atît de bine ilustrat de personajul Leopold Bloom nu este nici erou, nici victimă. Conștiința durerii, a impasului în care se află omenirea ar fi esența semitismului” (afirmație cam exagerată, inspirată probabil de Freud și Reich).

Fără a recurge la generalizări similare, poezia lui Ciardi sau Roethke ilustrează aceeași tendință a liberalismului radical, care însă nu-și mai îngăduie nici un zîmbet, fie el și malițios, ca în acea dezolantă elegie a lui Roethke, un fel de synopsis al societății moderne americane, care este *Dolor*:

Am cunoscut tristețea inexorabilă a creioanelor
Orînduite în cutiile lor, durerea colilor și presei de hîrtie,

Martiriul mapelor de manilla și al pastei de lipit,
Dezolarea imaculată a locurilor publice ...
Eternul patos dintre lavoar și urciur,
Ritualul multigrafului, a clamei și a virgulei,
Infinita duplicare de obiecte și vieți.
Și am văzut praful de pe zidurile instituțiilor,
Insufletit, mai fin decît pudra și mai nociv decît silica,
Cernîndu-se aproape nevăzut prin lungi dupăamieze de-apatie ...

(din vol. *The Lost Son and Other Poems*, 1957 —
trad. n.).

Într-un fel toți poeții enumerați pînă acum aparțin „noii academii” ca să folosim expresia lui M. L. Rosenthal⁹, prin faptul că activează pe lîngă universități și că s-au constituit aproape oficial în vocile recunoscute ale generației lor. Poezia academică de azi, însă, nu mai este poezia ezoterică, elitistă, a anilor 1920—1940 — ea are ambiția să-și conserve contactul cu un auditoriu cît mai larg (mulți poeți și-au creat un stil jurnalistic după exemplul lui Auden și Louis MacNeice) și cu direcțiile moderne ale liricii europene, spre deosebire de poezia engleză a ultimilor decenii care a alunecat într-un provincialism și o xenofobie insulară. Foarte puțini din poeții de azi urmează direcția poeziei calofile, estetizante, ilustrată de Marianne Moore și Wallace Stevens; dar simbolică socială apare pregnant și la acești poeți mai puțin dispuși să părăsească structurile tradiționale, cum sînt Richard Wilbur și Elizabeth Bishop. Aderența la mediul academic și la poezia ceremonială, nu îl izolează pe Wilbur (n. 1921) de contingent. Așa cum singur mărturisește în *Jonglerul* (trad. de Ion Negru), tentativa de a se desprinde de realitatea cotidiană e o perspectivă înșelătoare: demonstrația de virtuozitate a jonglerului care „ne răpește povara zilei cu un ceas” și ne face să uităm gravitația lucrurilor, într-o victorie aparentă asupra materialității lumii, se consumă într-un răstimp scurt, după care jonglerul obosit reășează lucrurile în matca lor inițială: „... Mătura/Stă iar în praf ..., mesele încep să cadă iar/ În ceața lor zilnică și ... farfuria / Zace aruncată-n virful mesei ...” Drumul spre uitare este un joc tentativ al imaginației.

„Căci raiul e făcut din atîtea nimicuri ...
Și-apoi din nou redevine pămînt, tăcut și solitar.”

O serie de poezii ale lui Wilbur (*Teren minat, Prima zăpadă în Alsacia, Unui poet american mort de curînd*) se apropie de formula poeziei social critice, cerută cîndva de Matthew Arnold, chiar dacă pe alocuri comentariul său alunecă într-un imagism abstract și preocupări de epistemologie ca și la maestrul său, Wallace Stevens. Același lucru se poate afirma și despre poezia lui W. S. Merwin (n. 1927) care, în pofida unei versatilități stilistice similare, a unui vocabular sofisticat, conceptual, al unei inhibiții emoționale, manifestă tendința de a părăsi domeniul abstract al poeziei „pure” pentru a pătrunde în purgatoriul poeziei existențiale după exemplul poezilor francezi și italieni. Versurile sale ilustrează procesul deziluziei postbelice, a dezagregării miturilor și credințelor („Noi sîntem copiii unui alt blestem”) chiar dacă formal Merwin

nu renunță la simbolismul mitic și poezia faptului de cultură. În fine, la poeții mai tineri (Gary Snyder, Jack Hirschman, James Dickey, Mary Swenson) deslușim o nouă apropiere de contingent, evaluat în termeni simbolici, chiar cu riscul de a produce ceea ce J. Dickey numește „reportaj metafizic”. Așa de pildă, în poezia lui Harvey Shapiro, *Compania națională frigorifică*, o privește familiară — un depozit impunător din New York — devine simbolic locul de expediere al deșeurilor istoriei americane :

„Eu însumi am deșertat în el șapte ani
Zbuciumuri nocturne, planuri de evadare, febre.
Adăugați la asta
Mormintul lui Grand, Războiul Civil, Arlington,
Cu tinărul președinte mort.

* * *

sau poate
Că o facere monstruoasă în pîntecul depozitului
Se cere hrănită cu toate — corăbii, poeme,
Stele, toți anii vieții noastre.”

(trad. n)

Efortul de integra cotidianul este comun acestui simbolism pointilist, lirismului „pop”, și de curînd „poeziei concrete” (prima antologie de poezie concretă a fost editată în 1968 de promotorul ei Emmett Williams, dar deocamdată nu se remarcă decît prin preluări de ordin tipografic, formal, din poezia lui Cummings) ca un gest comun de întoarcere a poeziei academice la fervoarea experimentalistă a anilor 1920, mai cu seamă la poezia lui W. Carlos Williams, redescoperit în ultimul deceniu (în 1915 Williams a extins perspectiva imagismului apropiindu-l de expresionism, prin reducerea poeziei la esențele ei, prin temperarea emoției și prin accentul pus pe experiența senzorială — ajungînd la un fel de „obiectualism”, cum îl numește, influent încă și astăzi).

2. Reacția antiacademică

Afirmația lui John Ciardi în ceea ce privește supremația poeziei academice este adevărată numai în parte. O serie de poeți au continuat și după 1950 să se plaseze în afara academiilor, a formelor tradiționale, instituționalizate, experimentînd cu mijloace atît de diferite ca anarhismul creștin, erezia mistică, pictura lui Bosch, budismul Zen, tehnica improvizației Bebop, poza nihilistă a lui Bazarov, personajul lui Turgheniev, „într-un cuvînt tot ceea ce sugerează individualismul nonintelectual.”⁶ Deja în primele volume ale lui Kenneth Fearing (1902—1961), publicate înainte de război, imaginile erau absurde și fantastice, stilul nervos, eliptic, sugerînd o tragică inutilitate a adevărului, o irelevanță a actului meditativ care reduce universul mereu la aceeași operație matematică sterilă $X \text{ minus } X$, adică la un zero existențial :

„Chiar cînd prietenul tău, radioul, va amuți, chiar cînd visul ei, jurnalul,
va ajunge la ultima filă, chiar cînd viața lui, metrînomul, va încremeni,
chiar cînd destinul lor, bulevardul, se va goli,
și după ce raiul acela, ringul de dans, se va închide; după ce în teatrul acela,
spitalul, se vor stinge luminile,
Tot va mai rămîne patima ta și patima ei și patima lui și patima lor,
rîsul tău și rîsul lor,
blestemul tău și blestemul lui, răsplata ei și răsplata lor, spaima lor și
spaima lui și spaima ei și a ta — ...”

(trad. n)

Versurile lui K. Fearing anticipează, dacă nu teatrul absurdului din Franța, cel puțin poezia englezilor Philip Larkin, Donald Davie, Thom Gunn, grupați în așa numita „Mișcare”

⁶ M.L. Rosenthal, *op. cit.*, p. 264

cu care au în comun tonul lejer, conversațional, aluzia la trivialitatea aparentă a existenței cotidiene, autoinvestigația ironică, acceptarea calmă vieții ca o realitate absurdă. O asemenea poezie începe prin a renunța la masca eroică sau tragică, la utopismul de orice fel.

Prima reacție publică împotriva peziei academice o constituie așa numita „renaștere californiană” de la începutul deceniului al șaselea, inaugurată de un poet inconsecvent cum este Kenneth Rexroth (n. 1905) care ulterior a evoluat spre altă direcție. Atunci când nu intenționează să-și șocheze cititorii „burghezi” (care de altfel asta așteaptă) K. Rexroth este un poet autentic, cultivat și sugestiv. Toate poeziile sale, inclusiv cele traduse din chineză și japoneză, sînt o reconsiderare a *faptului cotidian* care, așa cum declară în prefața la volumul său *In Defence of the Earth* (1956 — *În apărarea pămîntului*) este „singurul răspuns, singurul sens al prezentului și al prezenței”. Totuși, afirmă Rexroth, poetul trebuie să fie și un „profet în sensul biblic” adică să nu se mulțumească cu rolul estetului impersonal încredințat lui de către „metafizicienii” provinciali și „boiernașii intelectuali” (ceea ce înseamnă, în limbajul pitoresc al lui Rexroth, profesorii, neoconservatorii și într-un fel toți intelectualii). Primejdia care paște acest gen de poezie „profetică” este aceea a discursivismului sau a criticismului stereotip ca în *Tu nu vei ucide* : *In memoria lui Dylan Thomas*, un exordiu patetic pe tema „uți sînt” care face pomelnicul poetilor decedați, îmbolnăviți, deținuți sau nebuni. Demonstrația sa de elocință urmează clișeul cunoscut : Dylan Thomas a murit. Cine l-a ucis ? L-au ucis stăpîinii, avocații, vînzătorii lui Cristos, Națiunile Unite, psihanalistii, editorii, revista *The New Republic*, savanții. După care criticii și profesorii „au tîrît pe furie măruntaiele lui spre sălile de curs și reviste.”

Îrdeosebi acest declarativism zgomotos a inspirat poezii care, descinși prin 1955 în California, au constituit „mişcarea beat” : Allen Ginsberg, Gregory Corso, Philip Whalen, Michael McClure, Lawrence Ferlinghetti, etc. Termenul de „beat” definea mai mult o atitudine socială decît o literatură (de altfel niciodată n-a fost prea clară granița dintre literatură și poză publicitară la acești poeți) ; o atitudine socială sau mai degrabă o atitudine antisocială pe care K. Rexroth, principalul lor apologet, o numește „dezangajare” iar Lawrence Lipton „dezafiliere”⁷, o atitudine de refuz și sfidare la adresa societății americane, de revoltă în fața autorității organizate a celor pe care scriitorii Beat îi numesc „squares” (indivizi conformiști, docili, terorizați de buna cuviință socială). Ca și Nelson Algren, scriitorii acestei mișcări sînt convinși că „... e mai bine să fii în afara acestei societăți, decît înăuntrul ei. E mai bine să fii certat cu legea, decît pe coperta revistei *Times*.” Scriitorul Beat pornește de la credința că societatea americană s-a compromis iremediabil. Cum scria Henry Miller în prefața la unul din cele mai importante romane ale acestei generații, *The Subterraneans*, de J. Kerouac, „acesta este un secol al minunilor ... o zi a minunilor în care Pentagonul ne instruește gratuit în tehnica distrugerii reciproce și totale ... Ei sînt poate 'beat' dar cel puțin nu călăresc un Jagannat atomic. Credeți-mă, nu mai există nimic pur, nimic sănătos, nimic promițător în acest secol al minunilor în afara posibilității de a vorbi. Și cei de felul lui Kerouac vor avea probabil ultimul cuvînt.”⁸ E suficient să cităm versurile cu care debutează două din poemele fundamentale ale lui Ginsberg, pentru a rezuma tematic toată poezia care s-a scris după 1956 (anul apariției volumului *Urletul și alte poeme*) în oficiile apostaziei :

„Americă, ți-am dat tot și acum nu mai sînt nimic,
Americă, doi dolari și douăzeci și șapte de cenți,
azi 11 ianuarie 1956.
Nu mai sînt stăpîn pe propria-mi minte.
Cînd o să-ncetezi, oare, războiul cu oamenii, Americă ?
Du-te la naiba cu bomba ta atomică !
Dă-mi pace, nu mă simt de loc bine.
N-o să-ți scriu poemul pînă ce n-o să fiu în toate mințile.
Cînd oare vei deveni angelică ?
Cînd îți vei lepăda straiela, Americă ? ...

(America)

⁷ Kenneth Rexroth, *Disengagement: The Art of the Beat Generation*, în *Protest, Portrait of a Generation*, edit. by Gene Feldman & Max Gartenberg, Panther Books, London, 1966, p. 272—285

⁸ Henry Miller, *Preface to the Subterraneans*, în *A Casebook on the Beat*, edit. by Thomas Parkinson, Thomas Y Crowell Company (sixth printing 1968), p. 230—231

Am văzut cele mai strălucite minți ale generației mele atinse de nebunie,
 flămînzind isterice, goale,
 tirîndu-se prin ghetourile negrilor în zori căutînd o doză halucinantă,
 hipsteri cu cap de înger mistuindu-se pentru străvechea conexiune cerească
 cu dinamul de stele în mașinăria nopții,
 care, mizerie și zdrențe și privire suptă, fumau în transă pe lîngă ziduri în
 bezna supranaturală a apartamentelor cu apă rece, plutind peste înălțimi
 citadine contemplînd jazzul ...

(Howl — Urletul) (trad. n.)

Discursul acesta irațional, frenetic, obsedat, poate continua la nesfîrșit, înregistrînd amintiri despre un trecut confuz, petrecut în „subteranele existenței”, confesiuni politice sau erotice de o agresivitate aproape infantilă a limbajului, răfuieți literare, etc., toate pe un ton apodictic, de anatemă. Apolitismul acestor poeți se vrea total: ei scriu despre refuzul social mai degrabă decît despre revolta socială (Allen Ginsberg declară odată că este un rebel, nu un revoluționar). Atitudinea față de societatea americană e mai mult suspicioasă decît distructivă, niciodată însă reformatoare (spre deosebire de omologii lor din Anglia, „tinerii furioși” care deși manifestă aceeași neîncredere față de angajamentul social, își păstrează simpatiile pentru mediul muncitoresc). Revolta generației Beat este o revoltă fără ideal, care neagă totul fără să propună nimic. (Cînd totuși atitudinea lor devine distructivă, rezultatul este o lamentabilă propensiune pentru delincvență și criminalitate). Li se poate reproșa pe bună dreptate, așa cum face Robert Pack, că „spontaneitatea”, „dezangajarea”, sînt un mod melodramatic de a privi arta și existența, o formă modificată a evaziunii deoarece refuză responsabilitatea care decurge din opțiunea socială. „O asemenea poezie are un subiect facil, își găsește cu ușurință fluenta în lamentație Urletul împotriva lumii nu adaugă nimic la înțelepciunea noastră.”⁹

Pe plan literar, Generația Beat a contestat programatic toate valorile consacrate ale poeziei: solemnității înghețate i-a substituit blasfemia, impersonalismului pudibond — egoismul anarhic, afirmației ironice — invectiva directă. Poezia, afirmă A. Ginsberg într-un eseu belicos, trebuie să fie o experiență deschisă, o explorare în necunoscut, „gîndire vie și sălbatică.”¹⁰ Ca atare ea este moștenitoarea unei lungi tradiții avant-gardiste a „autoexplorării compoziționale”, de la dadaști, fluturiști și nihilisti la experiențele mai noi din poezia franceză (Artaud, Gênet, Céline, Beckett), pictura americană (expresionismul abstract inaugurat de Jackson Pollock) și jazz (stilul Bebop al lui Charlie Parker și Fats Waller). Această condiționare eclectică este cel mai bine ilustrată de poezia lui Lawrence Ferlinghetti (1919), o poezie inteligentă, elaborată, poate singura care se ia în serios, părăsind poza zgomotoasă (care discreditează mare parte din versurile lui Ginsberg, altminteri destul de realizate) în favoarea tonurilor elegiace, grave, de tragedie antică:

În marile pînze ale lui Goya ni se pare
 că vedem oamenii acestui pămînt
 exact în clipa în care
 și-au cîștigat pentru întîia oară investiția
 de „umanitate suferindă”
 Ei se zvîrlesc în cadru
 cu furia oarbă
 a adversității (...)
 sub cerul stînciu
 într-un peisaj abstract cu copaci scufundați (...)
 cadavre și cocoși carnivori
 și toți monștri deșinși cu urlet
 din
 „imaginația dezastrului”
 (...) Sînt aceeași oameni și azi

⁹ Robert Pack, *Introduction to New Poetry of England and America*, second edition, The World Publishing Company, Cleveland and New York, 1962, p. 182

¹⁰ Allen Ginsberg, *When the Mode of Music Changes, the Walls of the City Shake*, in *The World of Ideas*, Holt, Rinehart Winston Inc., New York, 1964, p. 134

doar mai departe de casă
 pe șosele cu cincizeci de piste
 ale unui continent de beton
 administrat de afișe dulcele
 ce ilustrează naive iluzii de fericire
 E loc pentru mai puține eșafode
 dar mai mulți schilozii
 în mașinile lor colorate
 cu numere ciudate
 și motoare
 care devoră America

(trad. n.)

Succesul disproporțional pe care l-a înregistrat această mișcare în cursul deceniului al șaselea se explică în parte prin întreprinderile literare ale unor scriitori ca Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Clellon Holmes, care au reîntors fără echivoc literatura la tradiția subversivă, protestatară a anilor 1930 (de la „muckrakers” la Herbert Gold, Henry Miller și Grace Lumpkin), dar și prin reputația unor scriitori care au fost temporar asociați cu această mișcare în virtutea unor asemănări formale: intransigența verbală, dispunere non-convențională în pagină, și a unor preocupări de ordin social; un exemplu este grupul de poeți legați de mediul universitar (colegiul *Black Mountain* din Carolina de Nord unde au studiat sau activat toți membri săi: Robert Creeley, Robert Duncan, Jonathan Williams) dar revista cărora a avut printre contribuali în răstimpul 1954—1957 pe Jack Kerouac, Kenneth Rexroth, James Purdy, W. Carlos Williams. Prin eseurile sale (îndeosebi *Projective Verse*, o reactualizare a „obiectualismului” și a conceptului de „tehnică funcțională” a lui Williams), Ch. Olson (n. 1910), animatorul școlii de la *Black Mountain* a influențat neîndoios și creația lui Ginsberg atunci când a pledat pentru o poezie plasată între confesiune și epos, pentru folosirea idiomului american în locul limbii engleze literare, structural prea rigidă, pentru o mai mare libertate formală. Poezia scrisă de Olson este eratică, prozaică, un fel de „stenografie poetică abstractă” cum o numește Richard Kostelanetz¹¹, păcătuind prin același ton iritat, apodictic ca și poezia mișcării Beat. Mai interesantă ni se par eseurile (poate nici un alt poet al ultimilor decenii nu a teoretizat mai mult decât Olson) care sînt o încercare de sinteză asupra culturii contemporane. Așa de pildă în *Scrisorile mayane* ajunge la concluzia — în urma unui studiu al civilizației din peninsula Yukonului — că „cultura” trebuie „să înlocuiască statul”, pentru a face posibilă reîntoarcerea la sensurile anterioare civilizației moderne statale, și recîștigarea individualității și a locului care ne-a fost răpit de societatea instituționalizată (aceeași opinie o exprimă undeva și Robert Duncan).

Relația poetului modern cu societatea preocupă și pe o serie de poeți care se află în vecinătatea celor două direcții poetice antiacademice, fără să facă parte direct din vreuna din ele. Pentru Howard Nemerov (n. 1920) această relație devine aceea a poetului modern cu moștenirea spirituală a epocii iluministe. Într-un poem ca *Dramă* din volumul *Oglinzi și ferestre* (1958), Nemerov comentează simbolic idealismul romantic și concepțiile melioriste pe care le-a preluat de la precursorii săi. Poemul uzează de masca alegoriei burlești: o moluscă-femelă își devoră iubitul după o petrecere nupțială, dar numele pitoresc al moluștei, Elysia, este destul de străveziu pentru a atrage atenția asupra sensului metaforic. Așa cum remarcă M. L. Rosenthal¹², poetul ne sugerează sarcastic faptul că visul perfecțiunii eliziene distruge pe idealistul visător, dar că absența acestui vis ar face existența socială și arta inutile, sterile. Idealistul visător moare rostind imberb: „Elysia, / Mor pe tentaculele-ți crude”. Poezia lui

¹¹ Richard Kostelanetz, *op. cit.* p. 47

¹² M.L. Rosenthal, *op. cit.*, p. 257

Nemerov înregistrează oroarea existențială, *Vidul*, dar nu-și refuză un dram de iluzionism social, reziliența, capacitatea de a regenera din durere :

„Casa e mută acum
Aspiratorul lincezește într-un colț,
Punga lui vlăguită ca un plămîn gol, gura
Întoarsă spre podea, rînjindu-i poate
Vieții mele șleampete, tinereții ca o moarte de ciine ...

Peste tot mă afund în gunoi
El obișnuiește să se tîrască sub scară, și-n unghere.
Acum știu că viața prețuiește cît un gunoi,
Și totuși inima flămîndă, nebună
Mai bate și țipă, mușcînd aerul.”

(trad. n.)

Aceeași perspectivă apare și în poezia lui Denise Levertov și Paul Blackburn, dar în maniere diferite. În versurile libere, deschise tehnicilor moderniste, ale lui D. Levertov (n. 1923 la Londra, stabilită în 1948 în Statele Unite), violența realității sociale e atenuată de o imaginație senzuală (acest lucru o deosebește de grupul lui Ch. Olson cu care este uneori asociată), contemplativă, care face din priverile civilizației ostile un fel de „pînză de păianjen care mîngie obrazul, ceva atît de străin și atît de rece încît pare aproape ireal.”¹³ Paul Blackburn (n. 1926) tratează realitatea socială umoristic și evaziv, lipsindu-se chiar și de acel subtext sarcastic care intervine în poezia lui K. Shapiro. Poezia sa pare să urmeze capriciile momentului, plutind în aburul vag de la suprafața lucrurilor. Paul Blackburn exemplifică, alături de Robert Creeley, D. Levertov, L. Ferlinghetti acea tendință din poezia americană (și engleză) de a se apropia de aspectul incidental al lucrurilor, de realitatea banală, considerată pînă acum „apoeitică”; Perspectiva socială este totuși prezentă, chiar dacă ea își refuză ostentația și expresia importună.

3. Poezia „noii imaginații,” sau reconcilierea poeziei academice cu reacția antiacademică. Poezia politică.

A existat mai mulți ani în critica americană impresia — pornind de la atitudinea categorică, idiosincronică a generației Beat în favoarea unei „poezii revenite la originile ei, cu adevărat orală și nu sofisticată, bărboasă, academică” (J. Kerouac) — că a devenit din nou actuală dicotomia anilor 1920 care împărțea poezii în „expatriați” și „indigeni”, adică o poezie a culturii și aventurii interioare, savantă, dificilă, europeanizată, și poezia activității exterioare, simplă, robustă, elementară, cu deosebire că acum cele două tendințe se numeau „beat” și „square”, „lowbrow” (frunte îngustă) și „highbrow” (frunte înaltă)¹⁴. Într-un fel această dicotomie era ilustrată de cele două antologii rivale: *Noii poeți ai Angliei și Americii* (1957, prefațată de Robert Frost) și *Noua poezie a Americii, 1945—1960* (antologată și prefațată de Donald Allen) deși opoziția lor nu este perfectă. Selecția lui Allen cuprinde poeți ca D. Levertov, Robert Duncan, Robert Creeley pentru care experimentul este o necesitate interioară și nu o poză declarată și care au publicat în revista *Poetry*, desconsiderată de poezii Beat, în timp ce prima antologie include poeți a căror poezie nu este nici pe departe respectabilă sau inofensivă (May Swenson, Robert Bly, Howard Nemerov, James Wright). Rivalitatea poetică a celor două grupuri este evidentă, dar ambele au reprezentării lor periferici, de tranziție, mai cu seamă printre poezii mai tineri. Situația poeziei americane contemporane este fluidă, eterogenă, cu contururi evanescente, poate și datorită absenței unei mari personalități unificatoare. De aceea pare destul de firesc curajul cu care Donald Hall anunța în 1962¹⁵ o nouă direcție poetică care, după opinia

¹³ *idem*, p. 269

¹⁴ apud Robert P a c k, *art. cit.*, p. 177

¹⁵ Donald Hall, *Introduction to The Penguin Anthology of Contemporary American Poetry*, London, 1962

sa, era o tentativă de a transcede toate controversele poetice anterioare, de a sintetiza experiența literară a celor mai diverse tendințe: „Noi nu vrem pur și simplu să înlocuim o ortodoxie cu alta — Jos *Understanding Poetry*¹⁶! Tăiască *Projective Verse* — ci vrem ca toate posibilitățile chiar și cele contradictorii, să coexiste.” Modalitatea poetică anunțată, pornind de la exemplul lui Robert Bly și James Wright (la care s-au adăugat mai târziu W. Stafford și Louis Simpson)¹⁷ este aceea a „noii imaginații”. „Această nouă imaginație relevă prin imagini o viață subiectivă care are valoare *generalizatoare* și care echivalează cu vechea experiență obiectivă alcătuită din fapte și cunoștințe comune”.¹⁸ Trăsătura comună a acestei poezii este apelul la o imaginație aparent ilogică, sau „supralogică”, la o interiorizare subiectivă a imaginii, deși poemul rămâne neceremonios, relaxat, cu o dicție simplă (în aceasta constă și deosebirea esențială față de poezia confesională, criticată adeseori de acești poeți). Efectul fiecărui poem este cumulativ — de obicei ultimul vers revelează retroactiv un sens care s-a acumulat pe parcurs. D. Hall își ilustrează observațiile cu un fragment din poemul *Cu automobilul spre riul Lac Qui Parle* a lui R. Bly:

Aproape de Milan, deodată un podet
Și apa-nngenunchind în clar de lună.
În tirgușoare casele se durează chiar pe sol.
Lumina farurilor cade pe brinci în iarbă.
Cînd ajung la rîu, luna plină îl așterne;
Cîțiva oameni schimbă șapate într-o barcă”.

Cea mai interesantă ni se pare a fi poezia lui J. Wright, (trad. n. 1927) în care atmosfera e sumbră, tonul obosit, descriind un patos al înfrîngerii care de cele mai multe ori are rădăcini sociale. Aderența la problemele etice îl trimite la stilul discursiv, elocvent, la angajamentul total al limbajului din poezia confesională a lui Lowell sau Snodgrass, deși imaginația lui este mai agresivă, pe alocuri suprarealistă. Wright scrie în general o poezie existențială (formal și spiritual e foarte apropiat de poezia francezii), o poezie a persoanei I, dar care nu pierde din vedere perspectiva experienței cotidiene, a detaliului concret („Simt anotimpurile cum înfloresc sub mine, în podea”). În volumul *Shall We Gather at the River* (*Ne stringem la rîu*, 1968) J. Wright identifică perspectiva personală cu cea socială: compasiunea pentru cei săraci nu mai e exterioară, ea devine propria umilință a poetului victimizat: „Eu vă vorbesc despre o înfrîngere tristă / Pe un ton trist”. (*Vorbesc*) Scena disperării finale este orașul modern: Minneapolis, Chicago, New York. De aceea poetul visează să fie ridicat de zripile „unei păsări mari, neștiută de poliție” și să fie ascuns la mii de mile depărtare, „depozitat cu tainele grîului și viețile misterioase ale săracilor fără nume...” (*Poemul orașului Minneapolis*). Multe poeme sînt populate de figuri istorice (președinții Th. Roosevelt, Harding, etc.) evocînd imaginea unei societăți insidioase, transformată într-un fel de zbir al lumii politice occidentale, ca în pamfletul *Vizita lui Eisenhower la Franco*, 1959, în care juxtaponerea unor fraze scurte, crispate, creează o coerență logică cu efecte sinistre:

„...Jandarmii cască prin închisori.
Antonio Machado caută urma lunii
Pe un drum de pulbere albă,
Spre peștera copiilor muți
Din Pirinei.
Vinul se-negrește în vase de piatră prin sate.
Vinul lîncezește în gurile bătrînilor, un roșu închis.

¹⁶ Lucrare fundamentală pentru „noua critică” publicată în 1938 de Cleanth Brooks și Robert Penn Warren, care își arată simpatiile pentru o poezie formală, complexă, și poetul manipulant al unor efecte subtile în planuri multiple, și stabilește principiul semantic ca principiu esențial al criticii literare.

¹⁷ vezi Ronald Moran and George Lensing, *The Emotive Imagination: A New Departure in American Poetry*, *The Southern Review*, III, 1 (jan. 1967), 51—57

¹⁸ Donald Hall, *art. cit.*, p. 24

Zîmbete flutură prin Madrid.
 Eisenhower dă mîna cu Franco, se îmbrățișează
 Într-o erupție de fotografii.
 Bombardiere noi din America își ambalează motoarele
 Și pornesc într-acolo.
 Aripile lor sclipesc în lumina proiectoarelor
 De pe cîmpiile sterpe
 Ale Spaniei".

(din vol. *Ramura nu se va rupe*, 1963 trad. n.)

Poezia lui Robert Bly (n. 1926) este mai puțin încruntată, mai reținută, exprimînd în volumele de început un fel de bucurie senzuală a naturii, a unui univers benevolent. În poezia mai recentă, Robert Bly încearcă să-și obiectiveze simbolurile personale, să-și deschidă poezia spre preocupările de ordin social. De aici infuzia de umor macabru, grotesc și chiar o tonalitate elegiacă care lipsea din volumele anterioare, chiar dacă emoția este adesea reținută de filtrul unei imagistici abstracte, suprarealiste:

Bogatul cu pălărie roșie
 Nu poate s-audă
 Bocetul din pueblourile crinului,
 Sau lacrimile cernite din colibele grîului.
 Cu fiecare răsărit al fluviului de lumină
 Aud zornetul trist al armatelor funeste
 Unde fiecare om se tînguie și rugile
 Îndoliate ale pietrelor,
 Pietrele se-chină cînd trec armatele calice.

(*Poem împotriva avuției* — din vol. *Silence in the Snowy Fields* trad. n.)

De altfel ultimul volum al lui Bly a fost distins cu Premiul Național al Cărții. Membrii comisiei care i-au decernat premiul (Donald Hall, Harvey Shapiro și Th. Weiss) au declarat: „Dacă noi poeții ar trebui să alegem ceva care să reprezînte Discursul nostru asupra situației națiunii, ne-am opri cu siguranță la această carte”.¹⁹ Cartea lui Bly deschide o nouă perspectivă poeziei sale, angajînd-o în fronda politică (poetul a înmînat premiul unui membru al mișcării de rezistență împotriva războiului. El însuși este astăzi una din cele mai proeminente figuri ale mișcării protestatoare, publicînd în 1966, împreună cu David Ray, o *Culegere de poezie împotriva războiului din Vietnam* în tipografia sa din care au ieșit și numerele cunoscutei reviste a grupului, *The Sixties* — *Anii șaizeci*) Curajul său este cu atît mai mare cu cît Robert Bly a avut de înfruntat o tradiție apolitică a poeziei americane de aproape trei decenii (singurele excepții: Kenneth Fearing, Muriel Rukeyser și mișcarea Beat — prin „apolitismul ei”). De altfel încă într-un eseu din 1962, *Despre estetismul necesar al poeziei moderne*, poetul comenta ironic opinia influentă a criticului J. Crowe Ransom după care poezia modernă ar fi caracterizată de lipsa de interes pentru problemele etice sau chestiunile vieții publice: „Măreția poeziei moderne constă în faptul că este capabilă să descrie priveslăstia și sunetul vieții moderne, cît și ideile dominante ale epocii ca interesul meschin, dictatura, colonialismul și haosul politic care stă la baza lor”. Pornind de la exemplul peruvianului Vallega și a lui Neruda (pe care îl elogiase și cu alte ocazii, în eseurile scrise împreună cu J. Wright, Bly încearcă să spulbere prejudecata după care poezia politică e vulnerabilă din punct de vedere literar. Că lucrurile nu stau așa o demonstrează și radicalizarea tot mai pronunțată a poeziei din ultimul deceniu, care atinge chiar și generațiile mai vîrstnice. Deosebit de spectaculoasă este din acest punct de vedere evoluția lui Robert Lowell spre ultimul său volum, *Notebook, 1967—1968* (*Carnet de însemnări*, Faber & Faber, London, 1970) care

¹⁹ apud G.A.M. Janssens, *The Present State of American Poetry: Robert Bly and J. Wright*, în *English Studies*, Amsterdam, Swets Zeitlinger Keizersgracht 471 A. Franke. Ag. Bern, vol. 51, no. 2 (april 1970), p. 112—137

²⁰ Robert Bly, *On the Necessary Aestheticism of Modern Poetry*, în *The Sixties*, no. 6 (spring 1962), p. 22—23

rezumă programatic tentativele sale poetice din ultimii ani : „Învăț să trăiesc în istorie. Ce e istoria ? Ceea ce nu poți atinge”. Volumul are la sfârșit un *aidé-mémoire* (în care sînt enumerate cîteva date istorice recente ce figurează direct sau aluziv în textul său, începînd cu războiul vietnamez și terminînd cu asasinarea lui Robert Kennedy) justificat de poet în cuvintele : „Datele au o existență mai scurtă decît oamenii. Multe din cele aparținînd ultimilor doi ani s-au uitat deja ; într-un an sau doi se vor pierde și celelalte”.²¹ Noul volum este prin urmare o tentativă de a reține evenimentele, de a le înregistra trecerea patetică prin contemporanitate-*Carnet de însemnări 1967—1968* este un volum impresionant prin cuprindere care alterează prezentul cu „flash-back-uri” memorialistice, considerații asupra istoriei trecute, portrete eroice, lamentouri pentru poeți dispăruți (Th. Roethke), toate pe fondul puțin liniștitor al evoluțiilor politice contemporane. Ca și J. Wright, Lowell exprimă în termeni patetici dezamăgirea sa față de civilizația metropolei, ca în acea formulă epigrafică : „Murind fără de moarte înseamnă a trăi în oraș”, sau o rezumă kafkian în metafora a două ziduri fără personalitate, confundabile care circumscriu unica noastră posibilitate de alegere :

„Undeva un zid alb confruntă un alt zid alb,
unul îl deșteaptă pe celălalt, celălalt îl deșteaptă pe-ntiul,
fiecare mistuindu-se-n splendoarea furată a celuilalt —
zidurile odată trezite, vor trebui să-și susțină dialogul,
culorile semănînd mult între ele, două nuanțe de alb,
fiecare viețuind în umbra celuilalt.
Ce subtile aceste distincții cînd nu putem alege !..”

(Două ziduri trad. n.)

Totuși, în general, socialul și politicul se limitează la notații cauzale, la enumerări sau asociații disparate, fără să se constituie într-o temă unică,; doar în cîteva poeme (ciclul intitulat *Putere* sau în cele cîteva epitomuri de istorie contemporană) intervenția este directă, însoțită de o ironie swiftiană sau de sarcasm pamfletar ca în poeziile *După Convenție* sau *6 Noembrie* :

...Fiica mea îmi telefonează din New York,
vorbește ca din *New Statesman* : „Așadar batem în retragere !
Oare a nu-l vota pe Humphrey înseamnă vot pentru Nixon-Wallace ?”
Iar eu : „Nevotul pentru Nixon e votul meu pentru Humphrey.
Umor-i cam bizar ; nu ies prea bine.
Trebuie să strîngem rîndurile și să salvăm națiunea ;
O frază-ades rostită ; acum îngerii damnați
redeschid răni vechi și însetează după vrajba singeroasă
tănuțită ca o contrabandă și iubită ca alcoolul”.

(trad. n.)

Poezia protestatară include, cum e și firesc, și o mare parte din producțiile poezilor negri (negrul, ca erou al apostaziei, apăruse deja în literatura Beat pe care Norman Mailer o numea „cultul negrului alb” : era vorba aici de o adulare a negrului, pînă la identificare, pentru trăsăturile sale presupus etnice: temperamentul languros, bucuria estatică, primitivă, de a trăi, spiritul necenzurat de convenții). Situația scriitorului negru de astăzi este bine intuită de unul din cei mai distinși poeți de culoare, Gwendolyn Brooks : „În clipa actuală poezii care se întîmplă să fie și negri trebuie să facă față unei duble încercări. Ei trebuie să scrie poezie dar sînt obligați să-și amintească și că sînt negri. Adesea ei ar dori să soluționeze problema negrilor odată pentru totdeauna și s-și îndrepte atenția spre compunerea unor sonete bine închegate sau a unor vilanele înaripate despre efemeritatea unei picături de ploaie sau miezul de aur al soarelui. Se poate întîmpla ca ei să găsească în aceste subiecte semnificații ce vor scăpa dintr-un început compa-

²¹ Robert Lowell, *Note to the New Edition of Notebook*, 1967—1968. Faber and Faber, London, 1970

trioților lor mai bălai. Poate stropul de ploaie li se va părea că reprezintă lacrimi rasiale — ceea ce le va face să pară oricum numai efemere nu. Soarele auriu ar putea să le amintească că ard și ei²².” Poate că poezia negrilor americani are și o mai mare putere de convingere datorită afectivității mai mari (dar nu și a sentimentalismului melodramatic care nu lipsește din unele versuri), datorită sincerității, a vocației adevărului, a angajamentului total în fața conștiinței (însoțit de ingenuitatea, de expresia mirată a adultului-copil pus față în față cu o realitate socială care îl copleșește) — care îl făcea pe LeRoi Jones să afirme: „Poezia mea este tot ceea ce cred că sînt eu”.

Dar în general, franchiseța, protestul indignat împotriva ipocriziei, străduința de a transcende aparențele, de a demasca mitul social, caracterizează versurile tuturor poezilor tineri precum Edward Lewders, Stephen Dunning, Hugh Smith, Vern Rutsala, care acum sînt la început de drum. Poezia lor reconstituie periplul de la conștiința durerii la gestul vehement, eliberator, din poezia predecesorilor, menținînd aceeași gravitate, același patos și reflexivitatea matură în fața faptului social, aceeași povară a istoriei culpabile, dar semnificative, a omenirii:

Furișîndu-te în imensul
spațiu din spatele oamenilor
(care-și mai păstrează roba împietrită)
constați că există o singură
relație, un bărbat și o femeie
în prim plan, un lanț muntos,
în străfundurile fantasticei nemărginiri
și între ele un pustiu.
Ești sigur că ai să rezisti?
Aici ne-am putea imagina durerea —
și luminări și marea-ntunecată și
ce se-ntinde sterp deasupra noastră.

(D. Ray — Grecia²³ trad. n.)

MARCEL CORNIȘ-POP

ÎNSEMNĂRI CU PRIVIRE LA CONCEPȚIA ASUPRA ISTORIEI A LUI WALTER SCOTT

Faptul că Walter Scott este creatorul romanului istoric pe plan universal este bine cunoscut pretutindeni. Plasarea în timp a operei sale, pornind de la primele încercări în domeniul liric din jurul anului 1799, pînă la ultimul său roman *Castle Dangerous* (*Castelul Primejdios*), publicat în 1832, indică apartenența la o perioadă istorică deosebit de frământată. Opera lui Scott a apărut din ciocnirea a două tradiții. Prin origine el aparținea aristocrației, iar prin naștere, pămîntului aspru și stîncos al Scoției. Sfirșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea au însemnat atît pentru popor, cît și pentru nobilimea scoțiană o luptă tot mai îndrîjită împotriva forței copleșitoare a banului, exponent al capitalismului în formare. Respectul înăscut pentru forma de conducere precum și poziția de clasă a scriitorului s-au lovit de schimbările survenite în istoria Scoției, care după convenția din 1707 făcea parte din Marea Britanie. Trecutul eroic al clanurilor scoțiene ca și legende și baladele auzite și culese de Scott în copilărie s-au împletit mai tîrziu în întreaga lui operă și dacă mulți afirmă că ar exista o contradicție fundamentală între dragostea scriitorului față de trecut și respectul său pentru

²² Gwendolyn Brooks, *Introduction to New Negro Poets: U.S.A.*, edit. by Langston Hughes, Bloomington, Indiana University Press, 1964

²³ publicată în revista *Poetry*, vol. CXV, nr. 4 (jan. 1970), Chicago, p. 241

dinastia de Hanovra, conservatorismul lui Scott își are rădăcinile în poziția lui de reprezentant al nobilimii, iar orientarea spre trecut a majorității romanelor sale are un aspect atât conservator cât și democratic¹.

Pentru discutarea concepției asupra istoriei a scriitorului se face simțită necesitatea unei clasificări a operei sale.

Romanele lui Scott pot fi împărțite în trei grupuri în funcție de subiect. Mai întâi este vorba de romane ale căror teme au fost luate din istoria Angliei în perioada dinastiilor Tudor și Stuart (*Kenilworth*, *Woodstock*, *The Abbot*). Al doilea grup cuprinde elemente de istorie engleză și continentală a Evului Mediu (*Quentin Durward*, *The Talisman*, *Tales of the Crusaders*, *Ivanhoe*).

Ultima și cea mai importantă categorie cuprinde romanele scoțiene despre care majoritatea cercetărilor operei lui Scott, după cum arată un critic american², au afirmat că ar fi cele mai reușite părți ale operei acestuia, *Rob Roy*; *The Heart of Midlothian* și altele au în același timp o bază națională și una universală, deoarece conflictele ce le generează sînt comune și altor popoare.

Scott a cunoscut și simțit acest proces, avînd în vedere faptul că a încercat să înțeleagă și să se identifice cu toate elementele externe care veneau să modeleze o Scoție a timpului său. Tema romanelor scoțiene apare mult mai concretă; unitatea Scoției — privită ca națiune suverană — nu este o simplă idee expusă teoretic, iar oamenii care luptă pentru ea sînt descriși cu multă pasiune. Scott însuși afirmă că „Scriitorul trebuie să-și simtă și înțeleagă copiii imaginației sale și să se identifice pe deplin cu ei”³. După părerea lui, prin urmare, sarcina scriitorului este să aplice cunoștințele despre oameni adunate de el sau de alții pentru crearea personajelor unei anumite epoci și societăți. Din această cauză el atinge cele mai înalte culmi ale creației sale în romane ca *Rob Roy*, *The Legend of Montrose* sau mult comentatul roman *The Heart of Midlothian*, considerat capodoperă de majoritatea cercetărilor în ultima vreme⁴.

Tratînd istoria poporului ca o sursă de subiect veșnic vie, Scott a dovedit în multe cazuri o înțelegere largă a cauzelor evoluției societății. Acest lucru este vizibil în multe din romanele sale. În ele filozofia istoriei este prezentată sub forma unor teorii sau afirmații referitoare la politică, afirmații întîlnite chiar pe parcursul lucrării sau care se degajă spontan din desfășurarea narațiunii. Scott nu vorbește numai despre trecutul istoric al Angliei și Scoției, ci și despre prezent. În felul acesta lucrările sale prezintă un interes actual și din punct de vedere politic. Călătoria sa în Franța îndată după bătălia de la Waterloo a avut ca rezultat apariția unei lucrări în anul 1816 sub titlul *Paul's Letters to His Kinfolk* (*Scrisorile lui Paul către rudele sale*). Aici se găsesc mai multe elemente interesante pentru formularea unei impresii în legătură cu concepția scriitorului asupra istoriei. Scott este și rămîne același conservator ca în romanele sale, vorbind cu dezaprobare despre revoluția burgheză din Franța și urmările ei. Cu toate acestea el nu pregetă să-i atace pe Bourboni, care au abuzat de puterea lor, ducînd o politică reacționară, străină de popor și interesele lui. Scriitorul face o comparație între evoluția istorică a Angliei și a Franței, ajungînd la concluzia că evoluția primei este mult superioară, iar poporul englez „nu e capabil să încerce emoții politice atât de intense ca acelea ce pun stăpînire pe mulțime în Franța; dragostea de libertate este înăscută în englezul care este educat în același timp să respecte strict religia”⁵. Citatul clarifică un aspect al concepției lui Scott asupra istoriei, deoarece se observă pe de o parte că el „uită” să vorbească despre răscoalele populației din Anglia, cum a fost cea a lui Watt Tyler, lucru explicabil prin spiritul său conservator. Pe de altă parte scriitorul recunoaște rolul pe care îl joacă poporul în lupta pentru libertate, observînd că fără participarea acestuia, revoluția franceză n-ar fi putut exista.

Walter Scott a arătat în cele mai bune lucrări ale sale că mersul istoriei este decis de marile mișcări de masă și nu de pretenții sau punctele de vedere ale nobilimii feudale. „Dreptul divin” al regilor, luptele pentru putere între nobili, războaiele purtate pentru soluționarea unor conflicte între țări, toate acestea sînt larg prezentate și comentate. Din ele reies cauzele interne și externe, precum și cei care le soluționează în ultimă instanță. Profund atașat de patria sa, Scott vede mult mai larg și mai obiectiv caracteristicile societății feudale în trecere spre capitalism.

¹ apud Crawford, T., Scott, Oliver and Boyd, London 1965, cap. IV.

² Hillhouse, J. T. — *The Waverley Novels and Their Critics*, Minneapolis, 1936, p. 49.

³ Scott, W., *Miscellaneous Prose Works*, in Crawford, T., op. cit. p. 51.

⁴ apud Crawford, T., ibid.

⁵ ibid., cap. *The novels — Intentions and Themes*.

El plătește un tribut nu atât societății timpului, cât caracterului său atunci când introduce în romane un amestec de teme convenționale și interne. Convingerile și cercetările sale în legătură cu societatea sînt izvorul temelor interne ale romanelor sale. Temele convenționale, superficiale uneori în tratare, cit și orientate spre trecut, reprezintă tocmai acel tribut plătit viselor și aspirațiilor lui de nobil, atunci cînd societatea sa se îndreaptă cu pași siguri spre pieire. Scott e conștient că epoca de glorie a cavalerismului a apus pentru totdeauna. Operele sale cu subiect din trecut, la fel ca și castelul din Abbotsford, reprezintă simple refugii ale unui reprezentant al feudalismului în fața năvalei tot mai pronunțate a capitalismului.

Ar fi greu de spus care este cel mai bun roman al lui Scott. *Ivanhoe* a fost și este una dintre cele mai apreciate lucrări, apreciată poate mai mult în străinătate decît în Anglia. Dragostea viteazului cavalier Ivanhoe pentru prea frumoasa și nobila Rowena, turnirurile de la Ashby-le-Zouche și Templestowe sau pasajele referitoare la temutul Bois-Guilbert și Rebecca, sînt numai cîteva dintre temele convenționale care abundă în roman.

Adevărata temă internă, care apare ca fundal al lucrării, o constituie de fapt consolidarea treptată a stăpînirii normande în Anglia și formarea națiunii engleze prin amestecul saxonilor cu învingătorii. Numai în felul acesta *Ivanhoe* devine ilustrarea unui general proces istoric. Faptul că era scoțian l-a făcut pe autor să înțeleagă intuitiv acest proces. Personajele create aparțin naționalităților ce se vor uni iar figura saxonului Cedric în relațiile cu fiul său Wilfred, cavalier al regelui Richard Plantagenet, amintește de atitudinea generațiilor mai vîrstnice de scoțieni din perioada Convenției față de urmașii lor. Din reprezentant al nobilimii saxone învinse de normanzi, Cedric poate fi cu ușurință considerat un nobil scoțian ce se revoltă împotriva Angliei. „Am făcut din acești străini cei mai apropiați prieteni și cei mai intimi slujitori; am împrumutat artiștii și arta lor, disprețuind simplitatea cinstită și țaria cu care s-au mîntuit bravi noștri înaintași și am cedat înaintea artelor normande mult înainte de a cădea doborîți de armele lor. Mult mai bună era hrana noastră de acasă, mîncată în pace și libertate, decît trufandalele scumpe de dragul cărora am ajuns sclavii cuceritorului străin”⁶. spune Cedric, generalizînd astfel sentimentele sale de saxon învins față de normazi, cu cele ale scriitorului, reprezentant al Scoției, subjugați de englezi.

Compromisul ce va duce la unirea celor două nații este mai ușor pentru nobilii învinși, care au totuși puncte și interese comune cu învingătorii. Prin construirea personajelor simple Scott a realizat însă și mai mult. Din acest punct de vedere, bufonul Wamba și porcarul Gurth vîd mai adînc cauzele evenimentelor și modul lor de rezolvare. Și ei vor adera la compromis, deși luptă împotriva cuceritorilor; renunțarea la poziția lor inițială este însă rodul unei transformări a societății, devenind, după cum simte scriitorul, o necesitate istorică.

Scott nu poate fi egalat atunci cînd prezintă poporul și viața din patria sa. Lupta pentru independență, legătura strînsă cu vechile tradiții ale țării, simțul poetic și pitorescul limbii fac din personajele ciclului scoțian capodopere ale literaturii engleze și universale. Fără să înțeleagă aprofundat istoria și căile ei, Scott intuiește necesitatea dezvoltării ascendente a societății și cu toate că regretă starea de fapte a timpului său, el înțelege că orînduirea capitalistă va înlocui treptat dar sigur, ultimile elemente feudale de pe teritoriul Angliei și Scoției. Aceasta nu-l împiedică să vizeze o întoarcere la „vremurile de aur” ale feudalismului, deși este perfect conștient de imposibilitatea unui astfel de lucru. Scoția, „pămîntul făgăduinței pentru romanul istoric”⁷, cum a numit-o Marx, aducea în fața cercetătorului secolelor XVII și XVIII, reprezentanți a trei epoci diferite: orînduirea gentilică, ilustrată prin clanurile și formațiile tribale, existente pînă în 1745, feudalismul, reprezentat de nobilim, și primele elemente capitaliste, introduse prin burghezia engleză și mai tîrziu autohtonă. În felul acesta Scoția era un simbol viu al evoluției societății, oferind un rezumat istoric de dezvoltare socială a întregii Europe. Privind trecutul în lumina marilor evenimente contemporane, Scott și-a dat seama că în țara sa conflictul social al timpului se desfășura prin ciocnirea între vechile tradiții ale orînduirii gentilice și feudale și noua orînduire burgheză. Introducerea orînduirii burgheze, reprezentată prin soldații guvernului englez, era strîns legată de politica de dominație a Angliei. Ura scoțienilor față de sistemul capitalist s-a manifestat prin apărarea vechilor forme patriarhale, așa numita linie

⁶ Scott, W., *Ivanhoe*, Ed. Tineretului, București, 1955, p. 191.

⁷ Engels, F., *Originea familiei, a proprietății private și a statului*, Ed. 3—a, ed. P.M.R., București, 1950, p. 135.

națională, prezentată în *Rob Roy* și *Waverley*. Ei își exprimă deasemenea rezistența față de industrializarea Scoției, împotriva transformării ei dintr-o țară agrară într-una capitalistă.

A treia formă de opoziție e ilustrată prin lupta puritanilor fanatici pentru apărarea presbiterianismului, luptă îmbinată cu cea pentru păstrarea tradițiilor și obiceiurilor strămoșești. Scott a ales pentru romanele sale acele momente istorice în care conflictul dintre nou și vechi devenea evident. În romanul *Waverley*, acest moment este răscoala Iacobitilor din 1745, partizani ai dinastiei Stuart. Aceștia urmăreau recucerirea tronului, deoarece Stuartii erau considerați susținătorii vechilor tradiții scoțiene și ai independenței naționale, fiind în același timp o garanție împotriva oprimării engleze. Fără să exprime formal, romanul lui Scott dă de înțeles că orînduirea gentilică trebuie să se dizolve. „El zugrăvește mișcările maselor de oameni în acțiune văzute prin ochii unui erou haiduc care se întoarce la existența cenușie și monotonă a unui nobil de țară, privind doar din cînd în cînd înapoi spre visele sale romantice și eroismul unei orînduirii sociale dispărute”⁸. *Waverley*, eroul romanului, exprimă ciocnirea între dragoste și datorie, între romantism și elementele prozaice ale vieții. Intențiile lui de a ajuta pe scoțienii înfrinți se destramă însă, pentru ca în final, retras în refugiul său, să nu mai păstreze decît amintiri palide ale vremurilor trecute. Poate o paralelă între *Waverley* și haiducul Iancu Jianu ar fi privită cu reținere; cu toate acestea, aceleași idealuri i-au însușit pe amîndoi, iar în clipa în care s-au retras din atmosfera romantică de lupte și cavalcade sub lumina lunii, viața pașnică și inertă a conacului le-a închis pentru totdeauna orizontul activ. Alături de toți ceilalți, ei au renunțat să mai încerce să schimbe fața lumii, rămînînd cu visul, ultimă și sărmană consolare a celor învinși.

Există în această înfrîngere a eroului-individ o nemărturisită recunoaștere a imposibilității de a acționa de unul singur. Chiar dacă pe plan local eroismul individual apare într-o lumină favorabilă, eroul iese înfrînt din ciocnirea cu istoria. Aceasta merge înainte fără să țină seama de părerii de rău.

Criticul maghiar Lukacs vede în Scott un maestru în mînuirea imaginației istorice, care s-a întrecut pe sine dramatizînd trecerea de la orînduirea gentilică la civilizație și creînd astfel o imagine echivalentă cu „ceea ce în Morgan, Marx și Engels a fost scos în relief și dovedit cu claritate teoretică și istorică”⁹.

Într-adevăr, prin ce altceva dacă nu prin înțelegere intuitivă a istoriei a putut crea Walter Scott romane ca *Rob Roy*? Eroul acestuia admite că viața de bandit este singura care i se potrivește, dar că „ar fi bine pentru proprii mei fii să se miște cu timpurile și să caute o altă ocupație”¹⁰.

Celălalt erou al romanului, Francis Osbaldistone, respinge atît conservatorismul englez cît și energica luptă a clanului Mc. Gregor; vrînd — nevrînd, el se îndreaptă cu siguranță spre dualismul burghez, deoarece după cum arată criticul englez David Daiches, „principala caracteristică a romanului *Rob Roy* este „necesitatea sacrificării eroismului în favoarea prudenței, chiar dacă eroismul este mult mai atractiv”¹¹.

Romanul cuprinde o împletire de eroism și necesitate, revoltă împotriva aspectului prădalnic al noii orînduirii și resemnare în fața soartei, admirație pentru *Rob Roy* și înțelegere pentru Francis. Deasupra tuturor acestor aspecte e prezentă necesitatea istorică de destrămarea a orînduirii gentile, despre care Engels spunea: „Puterea acestei comunități primitive trebuia sfărîmată, dar ea a fost distrusă prin influențe care din prima clipă au apărut ca o degradare, o cădere de la simpla măreție morală a vechii societăți gentile. Cele mai josnice interese, lăcomia meschină, poftele brutale, murdara avariție, jaful egoist al bunurilor comunității inaugurează noua și civilizată societate de clasă”¹².

Opera lui Scott, deși fără intenție, ilustrează acesată teză marxistă, pentru că istoria distruge sau acoperă cu uitare ceea ce este incompatibil cu legile ei firești de dezvoltare. „Teribilul Graham Cloverhouse și fanaticul revoluționar Belfour de Burley din romanul *Red Gauntlet* intruzează tipuri diferite de eroism; fiecare este în contradicție cu cînușul nivelator al istoriei, fiecare este distrus de ea”¹³ spune Thomas Crawford în lucrarea sa *Scott*.

⁸ Welsh, A., *The Hero of the Waverley Novels*, New Haven, 1958, p. 43.

⁹ Lukacs, G., *The Historical Novel*, tr. § S. Mitchell, London, 1962, p. 56.

¹⁰ Scott, W., *Rob Roy*, ed. Tineretului, București, 1957, p. 346.

¹¹ Daiches, D. A., *A Critical History of English Literature*, London, 1960, II, p. 845.

¹² Engels, F., *op. cit.*, p. 154.

¹³ Crawford, T., *ibid.* p. 62.

Ascanius de Redgauntlet, personajul central al romanului, este predestinat înfrîngerii; eroismul său devine chiar melodramatic atunci cînd încearcă să lupte împotriva mersului implacabil al istoriei. Înțelegerea scriitorului pentru personajele sale nu-l oprește pe Scott să descrie inutilitatea eforturilor acestora, atunci cînd ele nu încearcă să înțeleagă istoria și să se acomodeze ei. Singurul roman inspirat din viața contemporană scriitorului, *St. Ronan's Well*, publicat în decembrie 1823, tratează același conflict între vechi și nou, exprimat atît de bine prin proverbul „Stăpîni noi, legi noi” (New lords, new laws).

Aristocrația în declin, reprezentată prin Clara Mowbray și fratele său, trebuie să dispară și intervenția acestuia din urmă atunci cînd distruge mica localitate balneară pentru a-și răzbuna sora și pentru a restabili relațiile patriarhale — simplă ilustrare a romantismului, în care răul trebuie pedepsit chiar tardiv — este prea puțin eficace. De altfel metoda în sine este întrebuintă de Scott pentru rezolvarea situațiilor dificile în toate romanele sale.

Înțelegînd conflictele din trecut, observînd că modul de viață feudal cedează în fața noilor relații burgheze și căutînd o rezolvare optimistă a acestor contradicții, Walter Scott nu a avut niciodată o imagine în întregime clară. Intuiția care l-a ajutat să compună capodopere ca *Waverley*, *Ivanhoe* sau *The Heart of Midlothian*, nu l-a putut totuși face să vadă istoria în evoluție și să recunoască deschis acest lucru. Concepția lui despre istorie a fost într-o oarecare măsură statică, deoarece în nici unul din romane el nu tratează schimbări radicale viitoare. Scott a încercat să rezolve conflictele acute dintre vechi și nou prin simplă reconciliere; el a crezut că întoarcerea la străvechile relații patriarhale sau bunăvoință și înțelegere între membrii societății pot constitui bazele relațiilor sociale. Cu toate acestea, Walter Scott a fost mare prin felul în care a tratat subiectele atît de variate pe plan istoric, prin modul în care a descris legăturile indestructibile dintre oameni și istoria făurită de ei.

TUDOR BEȘUAN

THOMAS MANNS NOVELLE "TRISTAN,,

Versuch einer Deutung

I

Als Thomas Mann diese seine erste vollkommene Novelle schrieb (1902), da war er 27 Jahre alt und ein Schriftsteller, der — noch nicht in vollem Bewußtsein seines Erfolges durch den ein Jahr zuvor erschienenen Roman „Buddenbrooks” — dennoch deutlich empfindend, ein Jemand zu sein, welcher der Welt etwas Neues zu sagen hätte. Dies trotz der tradierten Thematik, der er zeit seines Lebens treu blieb: die Kunst und der Künstler. Was wohl schon für seinen ersten Roman gilt, der — als Familiengeschichte angelegt — unter der Hand zu einer Art „Commedia” des Künstlers wurde, aber als Dichtung universale Ausmaße annahm. Damit sind die „Buddenbrooks” zugleich ein philosophischer Roman und gedanklich vor allem von Arthur Schopenhauer geprägt.

Im „Tristan” löst nun Thomas Mann zwei Typen aus diesem Universum heraus: den Künstler und den Bürger, läßt sie einander begegnen in einer tragischen Gegnerschaft, ohne diese aufzuheben, wie denn auch über den Abgrund kein befreiender Sprung rettet: der Künstler verharret in der ihm eigenen Sphäre, und der der Bürger erhält sich jedoch als Mann des Alltags durch kraftvollen Widerstand gegen das Mysterium des Schaffens.

Gewiß, es entspricht Thomas Manns Welthaltung, diese Begegnung mit liebender Ironie zu umspielen: er kennt kein sardonisches Lächeln und nicht tragisches Pathos, welches das leidvolle Scheitern zu einem Sieg verklärt. Sein „Doktor Faustus” ist wohl eine Tragödie, aber was dem Tonsetzer Adrian Leverkühn fehlt, ist die tragische Größe Schillers oder Kleists. Er biegt ab, er widerruft und nimmt zurück, als ginge es ihm um eine „Erlösung”, die — vielleicht von Goethes Lebensweisheit empfohlen — vom Unglauben des 20. Jhs. naturalistisch begreiflich gemacht wird.

Liest man den „Tristan“ auf den ersten Anhieb, so ergibt sich eine spannende, interessante kleine Liebesgeschichte, was denn auch der fragmentarische Titel andeutet. Der Schriftsteller Detlev Spinell — ein Dreißiger — verliebt sich in seiner sich selbst auferlegten literarischen Einsamkeit in Frau Gabriele Klöterjahn, eine kränkelnde junge Mutter, deren einziges Glück ihr lebensstrotzender Junge Anton ist. Neben ihrem gesunden Mann, einem weltzugewandten Großhändler, wandelt es sie — trotz dem künstlerischen Erbe — nie an, Grübeleien über das Leben oder ihr eigenes Dasein anzustellen. Sie ist vorderhand krank, sehr krank und bedarf der Schonung.

Nun, in die wohl umfriedete Sphäre ihrer Seele drängt sich der Schriftsteller. Vielleicht ist der Ausdruck zu stark, mildern wir ihn dahin, daß der Mann in ihm sich um die sonderbar sensible Frau bemüht: es ist der literarisch gefärbte Eros, der in ihm für die Kranke eine exquisite ästhetische Anteilnahme erzeugt. Der Schriftsteller also umkreist ihr Dasein, und der Schriftsteller ist es, nicht der Mann, der ihr Interesse an ihm weckt: sie ahnt eine Welt, die ihr irgendwie aus dem väterlichen Heim vertraut gewesen, aber neben ihrem Mann der Vergessenheit anheimgefallen, gewissermaßen ins Unterbewußtsein getaucht war.

Detlev Spinell ist kein schöner Mann, ja nicht einmal ein Mann, der über eine tristanische Mitgift verfügt hätte; es sei denn, seine Art zu erzählen, die Tatsache, daß er Schriftsteller ist, seine ruhige behutsame Gegenwart, und daß er Bilder vor die Seele zu zaubern vermag, die keinem Alltag gehorchen, die Frau bewegt, sich von den Stunden, die sie mit ihm verbringt, tragen und ihre Krankheit vergessen zu lassen. Aber auch in Gedanken wäre sie sich nicht zu einem Ehebruch bereit zu finden.

Eine Wendung erfolgt im Geschehen, das sich Wochen hindurch in ruhiger Schwebelage gehalten hat, durch die Musikstunde im Konversationszimmer: Frau Klöterjahn, eine tüchtige Pianistin, der aber die Krankheit jede Erregung verbieteret, läßt sich von dem Schriftsteller zum Spiel überreden. Daß sie zuerst den Romantiker Chopin spielt, entspricht ihrer schwerelosen Seelenlage und wäre ohne Gefahr. Doch Spinell entdeckt einen Klavierauszug von Richard Wagners „Tristan und Isolde“, und nun wird der Mann, der sich nur im Literarischen in Ausschweifungen seiner Phantasie ergangen hatte, zum Rasenden. Frau Klöterjahn, folgsam aus Natur und durch Kultur, gibt seinem Drängen bald nach, denn auch ihr ist Wagners Musik eine streng behütete, gleichsam in die tiefsten Tiefen ihrer Seele verwiesene Leidenschaft. Sie spielt, und nun erfaßt Rausch die beiden, jener Rausch der Musik, der die Seele aufwühlt und sie erst dann gestillt freigibt, wenn sie genug der Süßigkeit hat genießen können.

Da schreitet die Pastorin Höhlenrauch, infolge der Geburt von neunzehn Kindern geistig ausgeleert, durch das Konversationszimmer, und die Trunkenheit verflieht, indem die Berauschten sich in ihre ernüchternde Umgebung zurücktasten, Frau Klöterjahn gefaßter als der Mann; denn dieser — schon in der Nähe der Türe — vergißt sich für einen Augenblick zu einer stummen Huldigung, die den Sinn eines Geständnisses enthält.

Die musikalische Erregung beschleunigt den Fortgang der Krankheit, so daß Herr Klöterjahn mit dem Sohn aus dem hohen Norden zum Bett seiner Frau gerufen wird. Die Tristan-Legende als Frucht eines irdischen Rausches erfüllt sich nur zur Hälfte wieder. Aber dazwischen erfolgt eine Begegnung der zwei Welten, welche die beiden Männer vertreten. Es geht um die Frau, die doch schon keinem mehr gehört, und der Brief und das Gespräch ist ein Fechten, wie es nur das neue Jahrhundert erfinden und führen konnte: das Wort, eine geschliffene Waffe, die den Gegner trotzdem nicht trifft und nur demjenigen Freude bereitet, der sie führt. Die Schläge blitzen, aber die Funken, die zünden könnten, zerstauben in der Atmosphäre der Ironie, in die der Dichter die Strebenden hüllt und aus der er — lächelnd über so viel Eifer — die beiden plötzlich entläßt. Was hätte es auch noch zu klären gegeben? Der Tod hat das letzte, wenn auch nur stumme, aber alles ausgleichende Wort.

Der Schriftsteller, dem die volle Niederlage auf seinem eigentlichen Gebiet, im Wort, erspart bleibt, erlebt sie jedoch im Park, als er des gesunden Kindes Anton im Strahlenglanz der untergehenden Spätwintersonne oder Frühfrühlingssonne ansichtig wird. Hinter dem Kind blüht die Amme voll prallen Lebens. Vor solchem Anblick kehrt Spinell langsam um wie einer, „der verbergen will, daß er innerlich davonläuft“.

So viel der Fabel, die trotz dem behutsam gesetzten Erzähltempo den Charakter einer echten Novelle besitzt. Sie weist den von Tieck geforderten „Wendepunkt“: auf die Szene im Konversationszimmer. Auch Paul Heyse könnte das von ihm geforderte „Falkenmotiv“ entdecken: das gesunde, krafterfüllte Kind als Symbol des Lebens, um das jeder Beteiligte in seiner Weise

kreist: die Mutter gibt mit ihm ihr eigenes Leben dahin, der Vater bestätigt seine Existenz durch das Kind als Nachfolge, und der Schriftsteller wird sich vielleicht für einen Augenblick dessen bewußt, wie wenig er an solchem Leben teilhabe, ja daß ihm an dem Leben überhaupt kein Anteil gestattet sei.

II

Aber die Erzählung ist mehrschichtig. Bei einem Dichter wie Thomas Mann ist dies gar nicht anders möglich. Man findet eine Schicht, die wir als eine philosophische bezeichnen könnten und eine die als Kritik an der Zeit und an der dichterischen Existenz selber aufzufassen wäre.

Während der Arbeit an den „Buddenbrooks“ sah Thomas Mann die Welt und ihre Menschen im Sinne der Philosophie Schopenhauers. Das Grundprinzip der Welt ist ein blinder, ein sinnlos wollender Wille, der sich in den Individuen als sinnloser Kampf aller gegen alle wiederholt. Der sehende Menschengestalt vermag aber diesen Willen zu durchschauen, an ihm Anstoß zu nehmen oder sich ihm sogar zu widersetzen. Dies führt wohl zu einer Art heroischer Selbsterfüllung wenn auch „ein glückliches Leben unmöglich ist. Das Höchste, was ein Mensch erreichen kann ist ein heroischer Lebenslauf“. Diese Ansicht war es, die Schopenhauer zu der Äußerung von dem „Märtyrertum fast aller wahren Erleuchter der Menschheit, fast aller großen Meister, in jeder Art und „Kunst“ veranlaßt hatte: „wie sie, wenige Ausnahmen abgerechnet, ohne Anerkennung, ohne Anteil ohne Schüler, in Armut und Elend dahingequält haben, während Ehre und Reichtum den Unwürdigen ihres Faches zu Teil wurden“. Was sie aber rettete und „erlöste“, war die Überwindung des egoistischen Lebenswillens, die „gänzliche Meeresstille des Gemüts, jene tiefe Ruhe, unerschütterliche Zuversicht und Heiterkeit, deren Abglanz wir in dem von Raffael und Correggio dargestellten Antlitz wiederfinden“. Und so führt nur ein Schritt zu den Werken des Geistes und der Kunst, die allein echte Erlösung bieten.

Richard Wagner, der gleichfalls solchen romantischen Weltschmerz in sich trug und die Philosophie Schopenhauers in sein Werk hineindichtete, gestand schon 1852: „Nur noch als Künstler, kann ich leben, in ihm ist mein ganzer 'Mensch' aufgegangen“. Wagners Musik, wie auch seine ideologischen Schriften fesselten Thomas Mann als jungen Menschen so, daß er ganz in seinem Geiste lebte und schuf und noch in München keine Vorstellung der Oper „Tristan und Isolde“ versäumte.

Friedrich Nietzsche war die dritte geistige Nacht, die den Dichter ergriff, seinen gelegentlichen Kulturpessimismus und Haß gegen das Bürgertum bestimmte, aber auch dazu beitrug, sich von dem Rausch der Wagnerschen Musik zu ernüchtern.

Dies alles muß erwogen werden, um die Antithese zwischen Detlev Spinell und Klöterjahn nicht bloß als ein Motiv der Novellenfabel aufzufassen, sondern als eine von Thomas Mann gehene gesellschaftliche Antithese zu erkennen. Der Künstler, denn als solchen gibt sich der Schriftsteller Spinell, und bis zu einem gewissen Grade identifiziert sich auch Thomas Mann mit ihm, lebt in der bürgerlichen Welt, ja er ist Bürger, wenn er auch mit Vorbehalten Anteil an ihrem Treiben nimmt; aber es ist das Bürgertum einer Spätzeit, des *Fin de siècle*, gekennzeichnet durch Überfeinerung und eine gedämpfte Stimmung von Verfall — namentlich in seinen intellektuellen Vertretern. In diesen wucherte das Gefühl der Einsamkeit, wobei sie sich als Ästheten empfanden und sich zu einer Kunst um der Kunst willen bekannten. Ja, sie treiben ihre Kunst wie einen esoterischen Kult, der sie von dem gemeinen Leben schied und über die gewöhnlichen Menschen erhob. Alles, was an Kostbarkeiten in der Phantasie schlummern mochte, wurde zum Inhalt dieser Kunst; und sie belohnte den Eingeweihten mit köstlichen Gnaden und verzaubernden Seligkeiten. Aber es konnte nicht ausbleiben, daß ein solches Kunststreben in Unfruchtbarkeit endete oder zu empörter Abkehr bewog.

In diese Zeit wuchs Hugo von Hofmannsthal hinein, ein frühreifer Jüngling, der dieses durch solche Kunst erträumte Leiden und bewirkte künstlerische Scheitern durchschaute. Dann schrieb er dieser Generation einen Nekrolog in Versen, das Dramolett „Der Tor und der Tod“ (1893), das ihn mit einem Schlag berühmt und zu einem geistig Führenden machte. Keiner hatte bis dahin dies „schöne Leben“, den Glanz und das Elend des unbürgerlichen Poetendaseins am Ende des Jahrhunderts, bereitet und prangender geschildert, keiner so süße Sprache dafür gefunden, was sie in der Seele trugen. Man mißverstand aber Hofmannsthal und sah in der Maske des Claudio das Selbstbildnis des Dichters. Dies war vielmehr als ein Bildnis so manchen Schriftstellers jener Zeit gemeint, und was an ihm Hofmannsthal ähnelte, wurde in der Dichtung „gerich-

tet". Denn dieser saß über sich selbst und andern zu Gericht, wie einst Goethe in seinem Roman „Die Leiden des jungen Werthers" mit unbewältigten Erlebnissen fertig zu werden bemüht war.

Dies war die geistige Situation, in der sich der fast gleichaltrige Thomas Mann befand, der unter Münchens Himmel auch gleichgesinnten Ästheten begegnet sein mochte. Und so steht sein „Tristan" als episches Pendant gegen das lyrische Drama Hofmannsthals, um zu richten und gerichtet zu werden. Hatte doch Henrik Ibsen schon im Jahre 1871 seinen dichtenden Zeitgenossen die erlösende Lösung zugerufen:

Leben heißt — dunkler Gewalten
Spuk bekämpfen in sich.
Dichten — Gerichtstag halten
über sein eigenes Ich.

Nun, über wen hielt Thomas Mann im „Tristan" Gerichtstag? Über Ideale, die seinen geistigen Habitus geformt hatten: vielleicht auch Schopenhauer, doch gewiß über Wagner und Nietzsche. Und in ihnen über sich selbst und das, was ihn mit dem Ästhetentum seiner Zeit verband.

III

Der Titel der Novelle führt zu Richard Wagner. Der Höhepunkt des Geschehens ist jener panegyrische Gesang, in den Frau Klöterjahn auf dem Klavier und Detlev Spinell in seiner Interpretation der Wagnerischen Oper einstimmen. Thomas Mann mochte als junger Mensch, mit Musik und Liebe in der Seele, eine ähnliche intime Szene erlebt haben. Die Szene ist plastisch und so abgerundet, daß sie als echtes Kabinettstück aus dem Ganzen der Novelle herausgehoben werden kann. Nirgend sind die Konturen schärfer, aus denen die Seelen der beiden Ergriffenen aufleuchten, als im Augenblick ihrer musikalischen Ekstase.

Sobald aber dies Intermezzo vorbei ist, schlüpft Thomas Mann aus dem Schriftsteller Detlev Spinell heraus und blendet ihn mit schillernden Lichtern. Der Rausch verebbt, doch Frau Gabriele unternimmt nichts, was auch seine Lichter dämpfen könnte. Wir malen uns förmlich im Geiste aus, wie Herr Spinell, nachdem er die Tür leise geschlossen, seinen schwarzen Rock vom Staub des Parketts abstreifen mußte. Der Zauber um Wagner war dahin, und die Welt meldete sich mit „Schellenklappern, Peitschenknall" und als „das Ineinanderklingen menschlicher Stimmen".

Daß sie sich aber von dem tiefen Rausch befreien konnten, dazu erfand Thomas Mann die Gestalt der Pastorin Höhlenrauch. Gewiß, während der Erzählung bewegt sich ihre Gestalt wie ein Schatten am Rande der Welt, außerhalb jeder menschlichen Beziehung. Wir sehen sie kaum, alles ist gesagt, wenn der Dichter ihr Schicksal nur lakonisch umschreibt. Und doch kommt ihr eine entscheidende Rolle an dieser Stelle des Geschehens zu. Schon ihr Name und ihre soziale Herkunft gibt zu denken, so daß ihre Erscheinung funktionale Bedeutung erhält.

Als Friedrich Nietzsche sich von seiner Wagner-Verehrung erholte, namentlich der „Parsifal" hatte seinen Zorn geweckt, da schrieb er seine Schriften gegen den ehemaligen Freund, indem er dessen Musikdramatik die Neigung zum „Prächtigen, Berausenden, Verwirrenden, Grandiosen, Schrecklichen, Lärmenden, Häßlichen, Verzückten, Nervösen" vorwarf; ja er nannte Wagner sogar „einen geborenen Schauspieler".

Thomas Mann verschloß sich erstaunlicherweise nicht vor einer solchen Kampfansage des verehrten Philosophen gegen den verehrten Musiker, zu dessen Musik er bald ein nüchterneres Verhältnis gewann, wenn er ihr auch weiter die Treue hielt. Aber der Stachel saß, und er dämpfte den Schmerz, wenn er ihn mit Ironie besprach. Vielleicht wunderte er sich auch über den Pastorssohn Nietzsche, der noch 1888 geäußert hatte, daß er „um keinen Preis die von Tage Tribschen" aus seinem Leben weggeben möchte, die Samstage und die Sonntage, an denen er mit fünfundzwanzig Jahren und als Bewunderer der Musik Wagner besucht hatte: „Tage des Vertrauens, der Heiterkeit, der sublimen Zufälle — der tiefen Augenblicke".

Indessen aber hatte Nietzsche sein als Prophetie gedachtes Werk „Also sprach Zarathustra" (1883—1891) geschrieben, das Buch von dem persischen Weisen Zoroaster, der sein Volk zu Reinheit und Wahrheit erziehen wollte. Dieser Verkünder hatte zehn Jahre in seiner Höhle „seines Geistes und seiner Einsamkeit" genossen, bis er dann seiner Weisheit „überdrüssig" geworden war, „wie die Biene, die des Honigs zu viel gesammelt hat" und dann zu den Menschen

hinunterstieg, um sie seine Weisheit zu lehren. Gewiß kannte Thomas Mann auch die meisterlichen Verse, die Nietzsches erstes Selbstbildnis darstellen :

Ja! Ich weiß, woher ich stamme!
 Ungesättigt gleich der Flamme
 glühe und verzehr, ich mich.
 Licht wird alles, was ich fasse,
 Kohle alles, was ich lasse:
 Flamme bin ich sicherlich!

Schon als Vierunddreißiger läßt sich der ungewöhnliche Basler Universitätsprofessor pensionieren. Seit 1881 verbringt er den Sommer meist im Oberengadin, vereinsamt als Mensch und unverstanden als Philosoph. Im Dezember 1888 kommen die ersten Wahnsinnsbriefe aus Turin, doch erst 1900 erlöst ihn der Tod.

Die Pastorin Höhlenrauch entzaubert die Wagnerstimmung, die aus der Tristan-Oper aufgerauscht war. Es besteht kein Zweifel darüber, wie ihr Erscheinen zu deuten ist, zu auffallend sind die Parallelen: die Geburt der neunzehn Kinder hat sie geistig zerstört, wie Nietzsche im Geiste zerrüttet wurde durch die Werke, die eine an sich irre gewordene Welt des Bürgertums erschüttern und eine neue Zeit führen sollten. Was jedoch seltsam aus der Feder des Nietzsche-Verehrers anmutet, ist der Name der Pastorin, der besagt, daß die Frau, die hier vertretungsweise eine entscheidende Rolle zu spielen hat, statt Flamme nur Rauch aus Zarathustras Höhle mit sich bringt.

Man kennt Thomas Manns Werke und weiß, wie er Personen seines Umkreises und der großen literarischen Welt samt ihren Lebensdaten „montierte“, wie er Namen erfand, um ihr besonderes Sosein zu verhüllen und zugleich zu enthüllen. Die Tristan-Szene ist ein dichterisch maskierter Kommentar, der einzigartig in der deutschen Literatur ist und nur noch in gleicher Weise im „Doktor Faustus“ unternommen worden war.

In vorläufiger Zusammenfassung wäre zu sagen: Wenn sich ein Dichter seinen Gesichtern überläßt und dann an seiner Welt baut, zehrt er von jenem Wissen, das er seinen Lehrern verdankt. Dies fließt oft ohne seine Absicht und ohne sein Wissen in die Feder und zeichnet Worte und Taten seiner dichterischen Kinder auf, die ihren Ursprung in den erlebten Geistestaten seiner Meister haben. Denn er und mit ihm seine Kinder sehen und deuten die Welt so, wie diese ihn gelehrt hatten. Aber er ist nicht nur folgsamer Schüler, der sinn- und wortgetreu nachspricht, was nicht sein Eigentum ist. Er verarbeitet in persönlicher Weise das geistige Erbe, er „erwirbt“ es, „um es zu besitzen“. Und so gewinnt er bald Abstand und den geistigen Mut, das zu retuschieren, was ihm übertrieben oder verfehlt erscheint.

Während Thomas Mann Nietzsche gegen Wagner auszuspielen scheint, folgt er Schopenhauer bis zur absurden Konsequenz seiner Weltdeutung: noch ist der kleine Anton der Repräsentant des Weltwillens, der seiner Mutter das Leben streitig macht; aber schon Detlev Spinell erweist durch seine „Flucht“, daß die von Schopenhauer geforderte Abtötung des Willens zum Leben in der Gesellschaft zu Einsamkeit und Lebensfremdheit führt, die ihr Genügen nur noch an sich und in sich und in geistiger Inzucht zu finden vermag.

IV

Und liest man die Novelle zum dritten Mal, so führt sie zu ihrem Verfasser zurück. Thomas Mann war in jenen Tagen ein junger Mann, ein Schriftsteller, wofür er sich mit Recht hielt. Doch er mißtraute zeit seines Lebens der Pose, die er an manchen Literaten beobachten und die ihm eines echten Künstlers unwürdig schien. Vier Jahre nach dem Erscheinen des Tristan-Novellenbandes erzählte er in der Zeitschrift „Literarisches Echo“ („Im Spiegel“, 1907) mit Selbstironie von sich als Schüler und dann vom Dichter als geistiger Existenz. Darin heißt es: „Diejenigen, die meine Schriften durchblättern haben, werden sich erinnern, daß ich der Lebensform des Künstlers, des Dichters, stets mit dem äußersten Mißtrauen gegenüberstand... Ich weiß, was ein Dichter ist, denn bestätigtermaßen bin ich selber einer. Ein Dichter ist, kurz gesagt, ein auf allen Gebieten ernsthafter Tätigkeit unbedingt unbrauchbarer, einzig auf Allotria bedachter, dem Staate nicht nur nicht nützlicher, sondern sogar aufsässig gesinnter Kumpen, der nicht einmal sonderliche Verstandesgaben zu besitzen braucht, sondern so langsamen und un-

scharfen Geistes sein mag, wie ich es immer gewesen bin, — übrigens ein innerlich kindischer zur Ausschweifung geneigter und in jedem Betrachte anrühriger Scharlatan, der von der Gesellschaft nichts anderes sollte zu gewärtigen haben — und im Grunde auch nichts aderes gewärtigt — als, stille Verachtung”.

Wie zeichnet Thomas Mann das Bild des Schriftstellers Spinell? Gleich anfangs, als von den Gästen und dem Personal des Sanatoriums „Einfried“ berichtet wird, heißt es mit jovialer Ironie: „Was für Existenzen hat 'Einfried' nicht schon beherbergt! Sogar ein Schriftsteller ist da, ein exzentrischer Mensch, der den Namen irgend eines Minerals führt und hier dem Herrgott die Tage stiehlt...” Auch in der Beschreibung des Schriftstellers verfährt Thomas Mann nicht sehr schonungsvoll, ohne ihm jedoch sympatische Züge zu versagen. Sein Äußeres als Mann erweist seine Unterlegenheit, so daß ein Zyniker unter den Kranken ihn heimlich einen „verwesten Säugling“ nennt. Dies und sein betontes Ästhetentum machten ihn „ungesellig“. Aber wie er sich modisch gekleidet trug, liebte er das Schöne, wo immer er seiner ansichtig wurde.

Narzistischer Solipsismus kennzeichnet auch Spinells literarisches Schaffen. Was er bisher geleistet, ist ein Buch, „ein Roman von mäßigem Umfange“. Die Umschlagszeichnung ist extravagant, die Buchstaben sehen aus wie eine „gotische Kathedrale“. Das Buch „spielte in mondänen Salons, in üppigen Frauengemächern, die voller erlissener Gegenstände waren voll von Gobelins, uralten Meubles, köstlichem Porzellan, unbezahlbaren Stoffen und künstlerischen Kleinodien aller Art“. Und wir fühlen uns auf die *L'art-pour-l'art*-Werke jener Zeit hingewiesen, auf ihre raffiniert ausgeschmückten Interieurs und ihre sonore und edle Sprache deren Sätze gleich malerisch geworfenen Falten ausgebreitet werden.

Spinell schrieb viel, und wenn ihm auch „die Worte mit einer solchen Heftigkeit zuströmen“ mochten, daß er „an ihnen ersticken würde“, er kam „jämmerlich langsam von der Stelle, und wer ihn sah, mußte zu der Anschauung gelangen, daß ein Schriftsteller ein Mann ist, dem das Schreiben schwerer fällt als allen anderen Leuten“. Die Art, wie Thomas Mann seinen Schriftsteller um den entsprechenden Ausdruck ringen läßt, so daß er „nicht um eine Zeile vorwärts rückte“, ist nicht erfunden, sondern eigener Erfahrung zugute zu nalten. Vollends aber ist die eigene Sprachmeisterschaft gemeint, wenn es dann heißt, „daß das, was schließlich zustande kam, den Eindruck der Glätte und Lebhaftigkeit erweckte“.

So sehr also Detlev Spinell den Typus eines in jener Zeit wohlbekannten Literaten repräsentierte, vermutlich Arthur Holitscher (geb. 1869 in Budapest), Thomas Mann stattete ihn aber auch reichlich mit eigenen Zügen aus. Sind schon seine „Buddenbrooks“ Denkmal einer großangelegten Familien-Konfession, wobei das Kind Hanno mit manchen Erfahrungen des Kindes Thomas befrachtet wird, so bleibt auch Manns weiteres Werk „Bruchstück einer großen Konfession“, ganz im Sinne Goethes, dessen Verwandtschaft er sich — wie er es selbst gestand — zugehörig fühlte, als er sich eines Tages im Hause am Hirschgraben umsah. Und Thomas Mann pflegte nicht nur den „Familiensinn“, vielmehr wurden Goethes Leben und Werk für sein eigenes Leben und Schaffen immer bedeutsamer.

Zwischen Goethes „Werther“ und Manns „Tristan“ besteht natürlich keine solche Parallelität, daß man in dieser Novelle eine Kopie des berühmten Romans sehen dürfte. Das Motiv „vergebliche Liebe für die Frau eines andern“ wiegt zu wenig in solcher Thematik. Umstände, Form, Tragik sind wöllig verschieden. Doch haben beide Werke etwas miteinander gemein, was ihre Urheber betrifft: sie wollen etwas von sich entfernen, was sie als Bedrohung empfunden hatten. Goethe: eine bis zur Verzweiflung getriebene Leidenschaft für die Braut eines Bekannten, die aus Ossians Sentimentalismus genährte und berauschte Entfremdung gegen das Leben und das Spielen mit den Gedanken an Selbstmord; Mann: Spinells Mangel an Realismus und Lebensfremdheit als Ausdruck für die entnervende Stimmung des *Fin de siècle*, der entnervende Rausch als Folge der Wagnerischen Musik und die lähmende Skepsis, die zu windigem Literatentum ausartete.

So hat denn dieser Schriftsteller Spinell in seiner Schwäche voll tatenloser Betrachtung und in seiner zu Ästhetizismus gesteigerten Welthaltung etwas von Werther. Aber der Unterschied fordert dennoch auch zum Widerspruch heraus: Werther hat Genialität, die ihn befähigt, „ein Spiegel des Unendlichen“, ein invertierter Faust zu sein. Zu solch einem extremen Aufschwung der Seele hat Spinell gewiß nicht das Zeug. Und begegnet er dem blühenden Leben, so

flieht er und geht den bequemerem Weg zurück in seinen geräuschlosen Elfenbeinturm, um neue Symbole des geistigen Hochmuts zu erfinden und sich als sein eigener und einziger Leser die Treue zu halten.

Gewiß bürgt die augenblickliche Heftigkeit eines Gefühls nicht immer für Echtheit und Dauer. Und dies gilt auch für die Dichtung. Das geleistete Werk bürgt aber für die rechte Distanz. Denn beide — Goethe und Mann — lösten von sich ab, was sie als Möglichkeit in sich verspürten, und hielten über sich Gericht, wobei sie in den von ihnen geschaffenen Figuren gleichsam sich selbst „in effigie“ hinrichteten.

Was aber Mann von Goethe trotz dem Bekenntnishaften ihrer Jugendwerke unterscheidet ist der Schauplatz, auf dem sich die Seelen der beiden Künstler vollenden: die Natur. Wo immer, sich auch Werther aufhält, sein Blick erfaßt Bäume, Garten, Landschaft, ländliche Verhältnisse, tätige Menschen, blühende Kinder. Spinell lebt eigentlich nur im Sanatorium „Einfried“, das in seiner behutsamen Sorge um kranke Menschen jene eigentümliche Atmosphäre schafft, in der das ästhetische Selbstgespräch als Wunderblume wuchert. Wohl gilt es Bezüge, die den Wandel der Natur mit dem Ablauf des Geschehens verknüpfen. Es ist noch Anfang Januar, strenger Winter, als Frau Gabriele ankommt, während die ersten Lichter des schon durchdringenden Frühlings ihr Totenbett beleuchten. Und so erscheint auch ihr Junge Anton als eine Vision des siegreichen Lebens, als gälte es das uralte Kultspiel vom Frühling, der den Winter „austreibt“, zu versinnbildlichen. Der Wertherroman konzentriert das Geschehen auf ein Jahr, auf ein Jahr der Seele allerdings mit seinem Anfang zur Weihnachtszeit, worauf das eigentliche Glück in einem überseligen Frühling gipfelt; ein schwüler Sommer bringt bedeutungsvolle Vorzeichen, die ein stürmischer Herbst bestätigt, und das Ende fällt in einen alles begrabenden Vorwinter. Natur und Seele sind vollkommen auf einander abgestimmt: Werthers Seele hat so viel Licht, als die Natur in ihren wechselnden Vorgängen bietet.

Das Geschehen im „Tristan“ empfängt sein Licht aus einer intellektuellen Sphäre, in der alles, was der Mensch tut, ambivalent erscheint. Darum die feine Ironie, die jedes Wort schillern läßt, wenn auch dahinter eine Seele — eben die Seele des Dichters — von jenem Wege mehr sagen möchte, als es die Zeit verträgt: von dem Wege, der den „hohen Menschen“ zu sich selber führt. Und so trifft die Ironie nur jene Personen, denen die Selbstvollendung der Frau Gabriele nicht gegeben ist: den Schriftsteller Spinell und den Großhändler Klöterjahn. Aber die Ironie ist auch hier nur ein pädagogisches Prinzip, deren Weisheit unauslotbar ist. Wenn wir die Novelle schon dreimal gelesen haben, erfaßt uns Heimweh nach dem geistigen Lebensraum des Mannes, der diese Gestalten erfunden hat, um sich zu höherem Dasein zu steigern und uns zum Wissen von dem Adel des Lebens heranzuziehen.

RUDOLF HOLLINGER

BIBLIOGRAPHIE

- Thomas Mann, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Berlin 1956.
 Friedrich Nietzsche, *Werke in zwei Bänden*. München 1967.
 Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter herausgegeben von Benno von Wiese. Berlin 1965.
 Hans Eichner, *Thomas Mann*. Eine Einführung in sein Werk. Bern-München 1961.
 Hans Mayer, *Thomas Mann*. Werk und Entwicklung. Berlin, 1950.
 Eberhard Hilscher, *Thomas Mann*. Leben und Werk. Berlin 1966.
 Johannes Klein, *Geschichte der deutschen Novelle*. Wiesbaden 1960.

WERNER BAHNER, *Die lexicalischen Besonderheiten des Frühromanischen in Südosteuropa*, Berlin, Akademie-Verlag, 1970, 124 p.

Statornicelor sale preocupări de limbă și cultură românească, ilustrate de numeroase studii de o întindere mai mare sau mai mică¹ cunoscutul romanist german Werner Bahner le adaugă o nouă carte: *Die lexicalischen Besonderheiten des Frühromanischen in Südosteuropa*, apărută în 1970. Așa după cum ne informează autorul în *Prefață*, scopul lucrării de față nu este acela de a da o descriere generală a trăsăturilor lexicale caracteristice romanității timpurii din Europa de sud-est, ci în primul rând de a releva pe calea care se opun restului romanității. O altă preocupare a autorului este să indice direcția pe care o consideră cea mai rodnică în cercetarea acestei probleme în viitor.

Lucrarea cuprinde în afară de *Prefață* (p. 5) șase capitole și anume: *Situația specială a românei și formarea limbilor romanice* (p. 5-21); *Cuvintele relicve preromanice ale românei* (p. 21-35); *Elementele grecești* (p. 35-39); *Elementele vechi germanice* (p. 40-44); *Fondul principal latin* (p. 45-76); *Unele particularități ale vocabularului de bază al romanității timpurii din sud-estul Europei* (p. 76-101) și o *Retrospectivă* (p. 101-108). Un indice de cuvinte (p. 109-120) și de autori (p. 120-122), precum și o listă de abrevieri (p. 123-124) înlesnesc consultarea cărții.

În capitolul al doilea al lucrării, se relevă importanța deosebită pe care o prezintă limba română pentru cunoașterea faptelor romanice de limbă timpurii (în special în domeniul lexicului și al sintaxei) prin aceea că „spațiul lingvistic românesc apare ca o formație romantică trunchiată de restul romanității” (p. 6), româna neînvecinându-se cu nici o limbă romanică. Prin întrebarea slavonei ca limbă de cult și ca limbă oficială a cancelariilor domnești, latina bisericească din evul mediu nu a mai exercitat o influență asupra limbii române, cum s-a întâmplat cu limbile popoarelor tinere vestromanice. Neexistând la începutul evului mediu o influență latină savantă asupra limbii române, „putem presupune o rupere timpurie a limbii române de restul romanității” (p. 7). De aceea „fără cunoașterea românei și a istoriei ei nu este posibilă conceperea unei istorii a faptelor de limbă romanice timpurii, așa încât și pentru dezvoltarea limbilor romanice de vest, româna reprezintă un fel de piatră unghiulară,” *eine Art Prüfstein*” (p. 7).

Referindu-se la așa numita „română primitivă comună”, autorul atrage atenția că nu s-a insistat îndeajuns asupra faptului că în această fază a limbii române trebuie să distingem două perioade: una de dinainte de influența slavă veche (sec. 4-7/8) și o a doua determinată de simbioza slavo-română (sec. 7/8-9/10). W. Bahner subliniază că între secolele 7-8 s-a format un spațiu lingvistic daco-moesic cu tendința de dezvoltare proprii și că deci în acest interval de timp trebuie să se presupună o evoluție a limbii latine, în spațiul amintit, spre limba română.

În privința elementelor lexicale datorate substratului autohton, autorul remarcă dificultățile pe care le întâmpină cercetătorul în depistarea acestora, datorită faptului că pînă azi știm

¹ Menționăm aici cîteva dintre ele: *Zur Funktion des Suffixes -giu im Rumänischen*, CL, III, 1958, în „Mélanges linguistiques offerts à E. Petrovici par ses amis étrangers à l'occasion de son soixantième anniversaire”, p. 59—63; *Discuții în secolul trecut în legătură cu limba română literară* comunicare la Conferința națională de lingvistică românească, București, 7—10 octombrie 1964, LR, XIV, 1965, nr. 1, p. 39—44; *Die theoretischen Bemühungen um die Formung der rumänischen Nationalsprache in historisch-vergleichender Sicht*, RRL, X, 1965, nr. 1—3, p. 143—148; *Das Rumänische im Blickpunkt der sprachwissenschaftlichen Forschungen* Hugo Schuchardt, în *Omăgiu lui Al. Rosetti la 70 de ani*, București 1966, p. 33—38; *Das Sprach und Geschichtsbewusstsein in der rumänischen. Literatur von 1780—1880*, Berlin, Akademie-Verlag, 1967, 150 p.; *Limba română în concepția lui Friedrich Diez*, LR, XVII, 1968, nr. 1, p. 3—10.

foarte puține lucruri despre limba traco-dacilor, cu toate că în ultimul timp a-su înregistrat unele progrese prin lucrările acad. bulgar Vladimir Georgiev, acad. Al. Rosetti, G. Giuglea, I. I. Rusu, C. Poghire, Gr. Brîncuș, G. Ivănescu, G. Reichenkron etc.

Ca și cei mai mulți dintre cercetătorii care s-au ocupat de elementul autohton al limbii române, W. Bahner consideră că numărul cuvintelor păstrate în limba noastră din acest fond nu depășește cifra de 70-80. Nici în celelalte limbi romanice numărul elementelor lexicale preromane (autohtone) nu este mai mare. Există un paralelism aproape identic între noțiunile pe care le denumesc aceste cuvinte: noțiuni din sfera casnică, din agricultură, cum ar fi nume de plante și animale domestice. Elementele acestea au pătruns deci din stratul rural, ele nefiind expresii uzuale în orașe — centre ale romanizării. Interesant este că circa o trime din elementele autohtone ale limbii române care au un corespondent în limba albaneză aparțin sferei păstoritului, parte din ele fiind împrumutate de la români și de la alte popoare. Se dă în continuare o listă a cuvintelor considerate ca moștenite de limba română de la populațiile autohtone clasificate pe diverse domenii.

Enumerând lucrările mai importante dedicate elementelor vechi grecești intrate în latina dunăreană, W. Bahner se oprește mai mult asupra cărții lui H. Mihăescu: *Influența grecească asupra limbii române până în secolul al XV-lea*, București, 1966. Romanistul german arată, după H. Mihăescu, că majoritatea cuvintelor grecești vechi, păstrate de limbile romanice sînt de fapt împrumuturi grecești în latină și deci cuvinte latinești moștenite în limbile neolatine. Ele au intrat în latina cultă. Doar 11 elemente lexicale vechi grecești au fost preluate pe cale directă și au intrat în latina vorbită.

Ca elemente vechi germanice intrate în latina dunăreană W. Bahner nu admite decît trei-patru cuvinte: *stărnul* v. germ. *sterno* „stea” format după adjectivele de tipul *cornut*, *năsut*, *nasture* goticul-gepidul **nastilō* sprijinit de forma germană veche *nestilo* „cuib”, *tuță*, despre care se spune că e singur de origine veche germanică și că a pătruns prin sec. al V-lea în latina vorbită.

Cum era și firesc, cel mai întins spațiu în economia cărții e acordat elementului lexical de origine latină în limba română împărțit în două capitole: *Fondul principal lexical de origine latină* (*Der lateinische Grundstock* p.45-76) și *Unele particularități ale vocabularului de bază al romanicei timpurii din sud-estul Europei* (*Einige Besonderheiten des grundlegenden frühromanischen Wortschatzes in Südosteuropa* (p.76-101). Caracterul romanic al limbii române, arată autorul, este dat nu numai de structura gramaticală asemănătoare cu a celorlalte limbi romanice, ci și de un fond principal de cuvinte. Indiferent de influențele suferite ulterior, vocabularul oglindește *stratul de bază*. Limba română și-a păstrat și în acest sens caracterul latin.

Însă, cum este de așteptat, în privința moștenirii elementelor lexicale latine, între limbile romanice există și unele deosebiri. Aceste diferențe sînt și de ordin spațial (geografic) și de ordin temporal. Sînt aduse în discuție principiile școlii neolingvistice care a pus un accent deosebit pe aspectul cronologic pentru a distinge straturile mai noi de cele mai vechi. Nu sînt neglijate nici aspectele sociologice și istorice asupra cărora a atras atenția la noi S. Pușcariu, cele de psihologie populară, rolul păstoritului în viața poporului român, asupra cărora s-a oprit Ov. Densusianu (*Semantism anterior despărțirii dialectelor române*, GS, II, p.1-21 și 310-327).

Se reiau, în continuare, diversele teorii exprimate cu privire la așa numita latină-balcanică care ar cuprinde elemente lexicale latine comune românei și dalmatei, albanezei, sîrbo-croatei și cele din neogreacă și bulgară. Autorul se plasează pe poziția acelor savanți care nu admit o latină balcanică unitară, ci o latină care cunoașteunele deosebiri dialectale. Lipsa de unitate a latinei balcanice e dovedită de unele elemente latine păstrate numai de limba română sau numai de limba albaneză. Ba mai mult, nici latina care a stat la baza limbii române nu a fost perfec unitară. O grupare a dialectului aromân cu graiurile de vest dacoromâne o observase deja A. Philippide în *Originea Românilor*, II, Iași, 1927 și a fost argumentată cu ajutorul geografiei lingvistice de S. Pușcariu în studiul *Les enseignements de l'Atlas linguistique de Roumanie* apărut în *Revue de Transylvanie*, III, (1936) p. 3-12 p. Constatarea lui G. Giuglea (*Uralte Schichten und Entwicklungsstufen in der Struktur des dakorumänischen Sprache*, Sibiu, 1944, p. 114-122) că dacoromâna posedă peste 400 de cuvinte de origine latină care lipsesc în aromână (chiar dacă și aromâna are alte cuvinte de origine latină care n-au fost atestate în dacoromână) rămîne, după părerea noastră, o contribuție care nu poate fi neglijată. Chiar dacă diferențierile dintre cele două dialecte ale limbii române nu au fost la început atît de mari cum ni se prezintă astăzi, trebuie să presupunem că unele dintre acestea urcă pînă în latina populară, cum afirmase lingvistul clujean G. Giuglea s-a ocupat și de deosebirile de cultură materială între dacoromâni și aro-

mâni, pe care le plasează în epoca de formare a limbii și a poporului român. Toate acestea sînt argumentate de G. Giuglea în studiul *Elemente pentru a cunoaște istoria formării limbii și poporului român. Problema alimentării vitelor și a omului la dacoromâni*, CL, III (1958), p.53-61. Nu trebuie uitat nici E. Gamillscheg cu studiul *Über die Herkunft der Rumänen* din „Jahrbuch der Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin”, 1940 (vezi și versiunea românească *Despre originea românilor* în „Revista Fundațiilor”, an. VII (1940), nr.8, p.251-271), care susține că unele diferențieri dialectale dintre munteni și ceilalți dacoromâni datează din latina populară, cu alte cuvinte, în cadrul latinei populare care a stat la baza dacoromânei au existat diferențieri dialectale reflectate în deosebirile dintre graiul muntean și celelalte graiuri dacoromânești. Din acest punct de vedere și dialectele românești din sudul Dunării se clasifică tot în două grupuri care merg cu cele două ramuri dacoromâne. Faptele pe care le invocă Gamillscheg sînt de ordin lexical.²

Interesante sînt cercetările onomaseologice pe care le face W. Bahner pentru stabilirea unor particularități ale vocabularului de bază al romanicei timpurii din sud-estul Europei. Cu acest prilej autorul arată, spre exemplu, că termenul general latin *collum* în română a dispărut spre deosebire de cele mai multe limbi romanice. Se impun însă unii termeni familiari cum ar fi *grumaz* și *gușă* care își pierd apoi și ei poziția în câmpul semantic prin concurența lui *git*, din slavă.

Deosebit de interesante punct de vedere al istoriei limbii sînt și cazuri în care în română pentru noțiuni uzuale sînt folosiți termeni împrumutați din slavă, în timp ce în celelalte limbi romanice le corespund termeni de origine germanică (de ex. pentru în latină se întrebuințau termenii *dives*; *locuples*; *opulentus*; *copiosus* care au dispărut de timpuriu, deja în faza de formare a limbilor romanice din latina populară. în limbile romanice apusene s-a impus termenul de origine germană *rikja* (cf. fr. *riche*; it. *ricco*; sp; pg. *rico*; vegl. *rek*; sard. *riku*) iar în română termenul *bogat* (v.sl. *bogatŭ*).

La capătul cercetării sale autorul schițează cîteva concluzii: în romanistica actuală se ridică mereu întrebarea cînd s-a modificat pînă într-atît latina vorbită în sud-estul Europei, încît, în urma mai multor faze de evoluție să devină o formă specifică, ce poate fi denumită limbă română. Deja Timotei Cipariu, spune W. Bahner a emis teza după care aproximativ în secolul al VII-lea româna și-ar fi dobîndit specificitatea în comparație cu celelalte limbi romanice. Prin influența slavă, româna dobîndește o fizionomie cu totul proprie, dar trebuie recunoscut ține să precizeze W. Bahner că toate caracteristicile importante ale românei s-au format cu mult înainte de venirea slavilor. în cazul elementelor latine ale vocabularului limbii române se pot observa, în raport cu restul romanității, diverse stratificări. Pe lîngă cuvintele viabile în toate limbile romanice, se găsesc și altele, care se află doar în ariile laterale, izolate, deoarece în centru au avut loc inovații. Acest strat este și lateral și cel mai vechi. Un strat mai nou îl includ inovațiile tipice pentru estul romanității. Pînă în secolul al IV-lea se poate vorbi de caracteristici proprii doar pentru romanica timpurie din sud-estul Europei.

În cazul vocabularului trebuie să admitem că unele din caracteristicile lexicale s-au generalizat abia în secolul al VIII-lea sau chiar al IX-lea. Tendințele proprii nu trebuie desconsiderate. În cazul elementelor latine de bază s-a ajuns la transformări radicale în virtutea unei evoluții naturale. Nu se poate admite că în secolul al VI-lea, îndată după venirea lor, slavii ar fi exercitat o influență asupra limbii române. Înainte de secolul al VIII-lea nici nu se poate vorbi despre o influență slavă mai compactă („ein kompakterer slawischer Einfluss”) asupra limbii române. Numărul cuvintelor slave atestate în toate cele patru dialecte ale limbii române nu e prea ridicat și foarte puține aparțin fondului uzual.

Deoarece posibilitatea unei unități a latinei balcanice este puțin probabilă, înclinăm și noi spune W. Bahner —să diferențiem cel puțin stratul continental de cel de pe malul Adriaticii. În privința inovațiilor lexicale, care s-au format în prima fază a romanicei timpurii a spațiului lingvistic românesc, contrar sau în opoziție cu alte spații lingvistice romanice, se constată o

² Este semnalată contribuția deosebită pe care o aduce I. Coteanu în stabilirea unui fond principal al dialectului aromân și al străromânei în studiul *Premise pentru stabilirea vocabularului străromânei* publicat în SCL, XVI (1965) p. 579—604 și 759—790. W. Bahner subliniază că I. Coteanu găsește cel puțin două arii lexicale în străromână, una formată de aromână și de vestul dacoromânei și o altă arie dacoromână de est. Se reînoiesc astfel punctele de vedere ale lui A. Philippide folosite în geografia lingvistică de S. Pușcariu, E. Gamillscheg și de G. Ivănescu, ultimul în LR, XIV (1965) nr. 1, p. 31—37.

îmbogățire nu numai prin elemente ale substratului sau prin împrumuturi din limbile învecinate, ci în cadrul elementului latin moștenit, se observă o mare discontinuitate semantică. Fiecare semnificație lexicală trebuie observată în evoluția sa istorică, pornindu-se de la sensul de bază din limba latină.

Cea ce s-ar putea spune despre fiecare strat lexical care a dus la specificul romanicei timpurii din sud-estul Europei, până la exercitarea influenței slave, ar fi următoarele, conchide W. Bahner :

1. Numărul și frecvența, puterea de circulație a cuvintelor relicve datorate substratului preromanic (daco-moesic) nu depășește influența altor substraturi specifice pentru fiecare limbă romanică în parte.
2. Schimbările structurale petrecute chiar în interiorul elementului latin, în special în fondul principal de cuvinte, au dus în primul rând la această specificitate, care s-a îmbogățit apoi prin influența slavă și prin contactul cu alte popoare. În al doilea rând, în secolul al XIX-lea în limba română se poate vorbi despre o reromanizare a vocabularului, în special în domeniul abstract-spiritual. Numai luarea în considerare a trăsăturilor celor patru dialecte ale românei în raport cu româna comună va duce clarificări pentru procesul istorico-lingvistic.
3. Elementele vechi germane (în cazul limbii române cu etimologie sigură doar pentru 4—8 cuvinte)duc mai puțin la elucidarea specificității vocabularului romanității timpurii din sud-estul Europei decât cele 11 cuvinte vechi grecești discutate de H. Mihăescu.

Chiar dacă lucrarea lui W. Bahner nu aduce soluții prea diferite față de cercetările anterioare care s-au întreprins în acest domeniu, ea constituie, fără îndoială, un pas înainte în relevarea particularităților specifice romanicei timpurii din estul Europei. Autorul se dovedește un foarte bun cunoscător al istoriei limbilor romanice, inclusiv al limbii române. Concluziile la care a ajuns cercetătorul german cu privire la cele mai multe probleme discutate : timpul în care limba latină din părțile de răsărit ale Imperiului Roman a evoluat spre limba română, datarea influenței slave care nu poate fi mai veche de secolul al VIII-lea asupra limbii române și care nu a fost atât de puternică cum s-a afirmat altădată, deosebirea celor două faze în româna primitivă comună etc. sînt foarte apropiate și coincid uneori cu părerile emise de autorii *Tratatului de istoria limbii române*, vol. al II-lea, apărut în 1969 și pe care W. Bahner nu l-a putut consulta, cele două cărți aparțin aproape concomitent. Folosirea metodei comparativ-istorice și atragerea unghiului de vedere istorico-onomaseologic au făcut posibilă evidențierea acestor trăsături lexicale specifice limbii române în cea mai veche fază a ei. Meritul lucrării constă, de asemenea, în faptul că se tratează cele mai importante trăsături ale romanicei orientale timpurii într-un studiu de sinteză, că au fost aduse în discuție și supuse criticii aproape toate lucrările care au tratat parțial sau global problemele legate de prima fază a epocii de formare a limbii române, că autorul stăpînește cu singuranță materialul ce l-a avut de cercetat. El s-a oprit la ceea ce a fost esențial și a relevat doar faptele strict necesare pentru a da o imagine de ansamblu a trăsăturilor celor mai specifice ale romanicei timpurii din estul Europei. Toate acestea ca și mulțimea de sugestii și folosirea unei bibliografii bogate, dar selective, trecute prin unghiul propriu de vedere, dovedesc cu prisosință utilitatea unei astfel de cercetări. Scrisă într-o limbă de mare circulație, cartea lui W. Bahner face accesibilă cunoașterea problemelor lexicului românesc unui public mult mai larg.

VASILE FRĂȚILĂ și DORINA DINCĂ

S. MARCUS, *Poetica matematică*, Ed. Acad., Buc., 1970, 400 p.

Autor reputat al unor lucrări de lingvistică matematică, apărute atât în țară cât și peste hotare, S. Marcus dedică acest nou volum studiului limbajului artistic (în prima parte) și teatrului (în partea a doua), studiu întreprins cu ajutorul metodelor matematice. Înscriindu-se pe linia unor cercetări actuale, prima parte a cărții reprezintă o contribuție de valoare într-un domeniu mai vechi, abordat însă cu mijloace de investigație moderne. În felul acesta autorul năzuiește să realizeze o analiză obiectivă și profundă a limbajului liric, purtător al valorii estetice, prin îngustarea acelei zone a „inefabilului” artistic, care pînă acum, se refuza cunoașterii știin-

țifice riguroase și exacte, căci după părerea sa „modelarea logică nu numai că nu destramă această stare de vrajă, ci, dimpotrivă, reprezintă igiena ei, o posibilitate optimă de a o întreține, dezvolta și aprofunda” (p. 19).

Afirmația ar putea fi comentată, desigur, ceea ce a și făcut într-un admirabil eseu Vasile Florescu, *Poetica matematică?*, „Viața Românească”, 1971, nr. 2, care se oprește asupra unei chestiuni fundamentale, aceea „a limitelor filozofice ale matematizării științelor sociale”. Recenzia de față va lua în discuție unele probleme ale poeziei matematice de pe pozițiile teoretice ale autorului (și nu „din afara” lor) fiindu-ne clar, în același timp, că ne aflăm într-un domeniu în care se poate demonstra numai atât cât se poate cunoaște și, implicit, accepta doar pe baza argumentației (deci și fără demonstrație).

Lucrarea are ca punct de plecare o bogată bibliografie, fiind luate în considerare cele mai de seamă contribuții românești și străine în această problemă, față de care autorul aduce numeroase completări și noi puncte de vedere. Discuțiile teoretice preliminare modelării matematice, argumentația logică, încorporarea în substanța expunerii a celor mai noi orientări, fac din această carte o lectură deosebit de utilă chiar și pentru cei mai puțini familiarizați cu teoria mulțimilor și teoria grafurilor, dornici însă să se pună la curent cu tot ce este mai nou și mai valoros în poetica modernă.

Prima parte, asupra căreia ne vom opri în mod special în cele ce urmează, însumează șapte capitole: cap. I *Preliminarii*; cap. II *Opoziții între limbajul științific și cel poetic*; cap. III *Un limbaj pur denotativ; limbajul matematic*; cap. IV *Modelarea matematică a opoziției dintre limbajul poetic și limbajul științific*; cap. V *Figurile poetice*; cap. VI *Aspecte probabilistice și informaționale ale limbajului poetic*; cap. VII *Analiza comparativă a textelor poetice*.

Autorul a plecat de la un concept idealizat de limbaj științific pe care l-a opus unui concept idealizat de limbaj poetic, acesta din urmă desprinzându-și caracteristicele nu dintr-o cercetare „în sine”, ci tocmai prin raportarea lui în permanență la perechea cu care a intrat în opoziție. Limbajul matematic fiind considerat de autor forma supremă a limbajului științific, el este menit să sublinieze contrastul dintre limbajul științific în care apare numai funcția pur denotativă (cu un grad zero de deschidere) și limbajul poetic (prin excelență conotativ). Luându-se drept punct de referință limbajul matematic, limbajul poetic va fi conceput ca o deviere față de acesta și nu față de limba standard (limbajul-uzual), cum se procedează de obicei. Cum specifică însuși autorul, confruntarea limbajului poetic cu limbajul științific este mai veche, printre primii teoreticieni în acest sens fiind și savantul de origine română Pius Servien (Pius Șerban Coculescu).

Încă din primul capitol sînt degajate, prin contrast, trăsăturile pertinente ale celor două limbaje: „primul este dominat de inefabil, al doilea de explicabil; primul vorbește despre parfumi nuanțe, culori și sunete, al doilea s-ar părea că despre numere și cantitate, primul îl domină și îl depășește pe om, al doilea este stăpînit de om; primul stă sub semnul particularului, al doilea sub cel al generalului; primul posedă o ambiguitate infinită, în al doilea ambiguitatea este absentă, semnificația lirică este continuă, cea matematică este discretă; limbajul poetic îndeplinește o funcție de sugestie, cel matematic una noțională (Lovinescu); actul liric este reflexiv, cel matematic este tranzitiv (Tudor Vianu); semnificația poetică este organic solidară cu expresia ei, cea matematică este relativ independentă de expresie; în limbajul poetic sinonimia este absentă, în al doilea sinonimia este infinită; limbajul poetic conține, în țesătura sa, o structură muzicală, cel matematic este relativ independent de această structură; semnificația lirică e variabilă de la un moment la altul, și de la un individ la altul, cea matematică este fixă în spațiu și constantă în timp, limbajul poetic stă sub semnul vrajei, cel matematic sub semnul lucidității; primul e sub semnul creației; al doilea sub cel al rutinei. (p. 18).

Ne vom opri numai la una din trăsături și anume la cea privitoare la sinonimie. Dacă limbajul artistic își extrage capacitatea emoțională exploatînd virtualitățile expresive ale limbii (bazate pe sinonimie), opera o dată încheiată prin realizarea acelei fuziuni desăvîrșite între materie și idee nu mai poate suporta nici o modificare la nivelul formei (ea refuză orice exprimare echivalentă, altă formă însemnînd și un alt conținut, altă viziune, deci), formulările științifice fiind „indiferente” față de formă, admit expresiile echivalente (deci sinonimia). Ideea, deosebit de prețioasă, se regăsește la Pius Servien, cum autorul arată de altfel, care face din dualitatea sinonimie infinită în limbajul științific, sinonimie absentă în limbajul liric, proprietatea definitorie pentru cele două limbaje. Ea pare că se opune concepției mai vechi, susținută la noi de T. Vianu la care S. Marcus nu se oprește și care consideră definitoriu tocmai raportul invers.

În realitate cele două puncte de vedere nu se exclud. Dacă se ia în considerare actul creației (și nu opera finită!) care înseamnă căutarea formei celei mai adecvate în mulțimea de posibilități oferite de limbă, atunci desigur că și această concepție este deopotrivă de justă.

O altă caracteristică a limbajului poetic merită de asemeni să fie în mod deosebit relevată ea conducându-ne către o problemă de teoria limbii dintre cele mai interesante. Sunetele, în poezie, nu sînt numai unități distinctive care ajută la alcătuirea unităților semnificative, ci ele devin la rîndul lor, unități semnificative. Calitățile lor articulatorii care nu interesează din punct de vedere lingvistic, așa cum au arătat Saussure și Hjelmslev, devin acum relevante pentru conținut, idee prezentă la Sapir și dezvoltată la Fónagy, Lotman etc. (citați de autor). Această nouă organizare a celor două „fete” ale semnului lingvistic, această „motivare” pe care, se pare, poetul o caută și o declanșează, ne dă dreptul să vorbim nu doar de o nouă ipostază (de o ipostază) particulară a semnului lingvistic, ci de un semn special, semn stilistic, semn poetic (cum apare la p. 43), semn iconic etc. La această problemă S. Marcus nu se oprește, ea fiind considerată, poate, colaterală. Ne punem însă întrebarea care ar fi caracteristica semnului lingvistic în ipostaza sa de semn științific (într-un limbaj matematic idealizat, deverbalizat, despre care autorul vorbește, ca și într-un limbaj științific obișnuit; în primul caz, semnul matematic n-ar mai fi semn lingvistic ci un alt tip de semn care, dată fiind opoziția mereu prezentă; limbaj științific, limbaj liric, s-ar opune semnului poetic (ipostază a semnului lingvistic sau semn deosebit și aceasta dar avînd ca bază semnul lingvistic).

Datorită „aderenței semnificației poetice la o anumită structură muzicală” (p. 44), limbajul poetic ar mai putea fi cercetat și în opoziție cu limbajul muzical față de care, de asemeni, reprezintă o abatere. Astfel autorul își propune „o descriere funcțională și opozițională a limbajului poetic, care are în vedere raporturile sale cu „limbajele vecine” (p. 54). Această descriere, extrem de densă, beneficiază, în final, de foarte utile exemplificări cu material poetic românesc și străin în care prezentarea teoretică își găsește o foarte subtilă și convingătoare aplicare practică. Problemele poeticii contemporane, atît de dificile și controversate, au găsit în lucrarea prof. S. Marcus o tratare clară și sistematică și, nu o dată, originală (ne referim mereu la partea teoretică, premergătoare modelării matematice propriu-zise).

LECTURA cărții ne prilejuiește însă și unele nedumeriri ca și unele obiecții, de amănunt, pe care le vom prezenta în cele ce urmează. Ne referim, în primul rînd, la paragraful *Aspecte lexicale ale limbajului matematic* (p. 77—79) care abordează o problemă complicată de istoria limbii literare privitoare, în speță, la apariția și dezvoltarea terminologiei științifice românești (în cazul de față a terminologiei matematice). Fără să pretindem ca autorul să fi făcut o prezentare mai puțin „grăbită”, cu tot interesul problemei, nu putem trece cu vederea anumite formulări inadecvate, precum și insuficienta sudare a acestui subcapitol, axat pe un punct de vedere diacronic, într-o tratare exclusiv (și declarat, cum s-a văzut mai înainte) descriptivă. Afirmatia că „în secolul trecut se manifesta o preferință mult mai mare ca acum pentru cuvinte românești vechi” (și se dau unele exemple de pereche cuvînt vechi, neologism, din care amintim *cotient* azi *cît*, are nevoie de un comentariu pentru a fi clară și deci convingătoare. Mergînd pe aceeași linie, a semnalării unor fenomene, fără explicarea lor, se specifică în continuare, de data aceasta formularea nefiind vagă ci improprie: „Uneori tendința de folosire a cuvintelor românești *vechi* duce la exagerări (subl. n. I. O.) care azi stîrnesc ilaritate.” Dar aceste „exagerări” cum la numește S. Marcus sînt din punct de vedere lingvistic — care este și al autorului —, de fapt calcuri și traduceri și ele au avut un rol important mai ales în prima etapă a procesului făuririi terminologiei științifice românești moderne.

Cîteva probleme teoretice, a căror rezolvare ar putea da naștere la discuții, se găsesc în capitolele dedicate diferitelor tipuri de metafore. Dacă admitem existența metaforelor matematice cu un caracter pur denotativ, deci avînd rolul de a suplini un „gol” terminologic, se lărgeste foarte mult accepțiunea de metaforă. (Se include aici orice transfer de semnificație, realizat nu numai din necesități de ordin expresiv ci și din necesități de comunicare). Metafora matematică și cea lingvistică, ambele avînd ca punct de plecare nevoi ale comunicării (denominative, deci), se deosebesc, se pare, prin aceea că metafora lingvistică a avut la origine un caracter conotativ și denominativ simultan. Cele două valori coexistă, chiar dacă caracterul conotativ s-a estompat datorită uzului. În cazul metaforei matematice, dacă transferul metaforic aparține mecanismului de generare a unui nou termen matematic, acesta, o dată creat, nu mai păstrează legătura cu cel care a mijlocit analogia (procesul s-a realizat o singură dată, în mintea celui care l-a creat în același timp cu teoria, corespunzînd inițial unei intuiții care stă adesea la

baza unei descoperiri științifice, și nu se mai actualizează ori de câte ori termenul purtător al noii semnificații, devenită curentă, se repetă). În aceeași ordine de idei așa-zisa „metaforă interioară” pare mai degrabă o altă accepțiune a unui termen tehnic, devenit într-un plan mai înalt de abstractizare, polisemantic (avînd la origine tot un transfer bazat pe analogie). Chiar dacă am acceptat că orice analogie este generatoare de metafore, din nou rezultatul, singurul care interesează din perspectiva noastră (și nu geneza termenului) se caracterizează prin pierderea legăturii analogice și deci prin „distrugerea” caracterului metaforic. Termenul științific nou sau în terminologia lui S. Marcus „metafora” matematică denotativă nu poartă cu sine „istoria,” apariției sale, fapt care, credem, stă la baza caracterului său pur denotativ. În acest caz s-a produs „uitarea” care are loc și în cazul unor „metafore lingvistice” (ex. *a înfărca* (copilul) < tarc) și care sînt și ele din punct de vedere sincronic prea puțin „metaforice”.

Luarea în considerare a unei „metafore grafice” (p. 98) evidențiază și mai pregnant accepțiunea atît de largă conferită de autor a termenului de metaforă. Și în acest caz e vorba de o analogie care însă multiplică, de data aceasta, accepțiunile unui semn grafic (ale unui simbol) din partea „neverbală” a limbajului matematic, simbol care a dobîndit o nouă semnificație (am spune în absența) pe axa paradigmatică, dar care, ca să fie util, s-a „golit” desigur de cea veche, în plan sintagmatic („în praesentia”).

În sfîrșit o ultimă problemă, care prin interesul ei ar fi meritat o tratare mai amplă este aceea a limbajului științific pur. La p. 149 se spune: „Prezența părții verbale împiedică un text de matematică să fie limbaj științific pur, dar reducerea părții verbale și utilizarea sistemelor formale pot micșora gradul de ambiguitate, apropiînd textul din ce în ce mai mult de limbajul științific idealizat, construit mai sus”. Absența părții verbale ar exclude însă limbajul științific pur din manifestările limbii ca sistem de semne dotat cu un semnificant și un semnificat din care făcea parte mai înainte. Deci obținerea ambiguității zero nu se poate realiza în cadrul limbii, limbajul științific ideal fiind un sistem de simboluri, deci non limbă, în orice caz un alt limbaj, opus limbilor naturale, dar făcînd totuși parte din semiotică, ca și limba. (Se pune problema dacă decodarea nu se bazează, cel puțin în unele părți ale ei, pe limbă?) Se stîrnesc astfel unele probleme nu numai de teoria limbii ci și de semiologie, de mare interes științific.

Ultima parte a cărții abordează teatrul cu ajutorul cîtorva modele matematice. Această modalitate este extrem de interesantă și cu totul nouă în literatura noastră de specialitate.

Apariția lucrării *Poetica matematică* reprezintă cu adevărat un eveniment științific cu totul remarcabil, iar observațiile pe care ni le-am îngăduit mai sus sînt dovada faptului că ne găsim în fața unei cărți care invită la reflecție.

ILEANA OANCEA

C. B. WILLIAMS, *Style and Vacabulary: Numerical Studies*. Griffin, London⁴ 1970, 161 p.

Din prefața semnată de Randolph Quirk aflăm că autorul acestei lucrări de lingvistică este un biolog, care s-a făcut cunoscut printr-un studiu despre migrațiunea insectelor. Nu este deci de mirare că el a încercat să stabilească „afinități între ritmurile vieții animale și cele ale poeziei” /p. VIII / și că a căutat să aplice tehnica folosită în biologia statistică la fenomenul lingvistic.

Autorul își formulează el însuși scopul pe care l-a urmărit în acest volum: „de a arăta lumii literare că există anumite metode de a aborda studiul manuscriselor pentru a obține date pe care procedeele criticii obișnuite nu le-au putut dezvălui” /p. IX /. El menționează, nu fără umor, că ideea unui studiu statistic al limbii apare în 1726 la o „academie de știință” imaginată de J. Swift, academie ai cărei membri sînt cu toții deficienți mintali!

Lucrarea lui C. B. Williams este de fapt un volum introductiv în „domeniul statisticii literare”, după cum afirmă autorul /p. 125/. Deși numai capitoul I are titlul „Introducere istorică

[*Historical introduction*], în realitate și în alte capitole autorul prezintă diferite studii de statistică începînd cu al lui Augustus de Morgan¹ și al lui Mendenhall² și insistînd mai ales asupra studiilor lui G. Udny Yule, a cărui carte *The Statistical Study of Literary Vocabulary*/Cambridge University Press, 1944/ e considerată de autor ca adevăratul punct de pornire al aplicării metodelor statistice moderne.

C. B. Williams indică avantajele folosirii „metodelor numerice, matematice și statistice la studiul limbilor” (p. 11) pentru stabilirea cronologiei unui scriitor, a autorului unui document etc. El enumeră criteriile de „investigare matematică” a limbii și arată cum trebuie să se desfășoare o astfel de cercetare („the course of an investigation”, p. 15). Pornind de la părerea lui F. Galton³, unul din fondatorii statisticii moderne, care sublinia că „scara lineară sau aritmetică nu este singura bază de clasificare” și că uneori este chiar „încorectă și duce la eroare” (p. 23), autorul expune sistemul scărilor lineare, geometrice, logaritmice sau proporționale, arătînd procedeele de calcul ale distribuțiilor, al scărilor probabilității, folosirea graficelor, a schemelor și a curbelor în stabilirea procentajului observațiilor făcute. Williams subliniază importanța utilizării scărilor geometrice sau logaritmice în probleme unde scara aritmetică nu dă rezultatul scontat. Criteriile care pot fi folosite sînt variate și nelimitate, spune autorul, dar rezultatele nu sînt niciodată exhaustive.

Sarcina de a extrage informații este astăzi îndeplinită de mașini electronice costisitoare, dar autorul nu recomandă întrebuintarea lor, pentru că analiza faptelor cercetate și clasificate de tine însuși prilejuiește constatări și concluzii la care altfel nu te-ai fi gîndit.

C. B. Williams se ocupă de probleme ca lungimea cuvintelor, a propozițiilor, frecvența lor la anumiți scriitori (de ex. J. Stuart Mill, Bacon, Bunyan, Shakespeare, Dickens etc.), diversitatea vocabularului unui autor, calculul ei în cadrul unei părți de vorbire, stabilirea unui model matematic al frecvenței cuvintelor cu repartizarea lor pe părți de vorbire etc. și comentează metodele statistice folosite de Mendenhall, Yule sau alți cercetători în studiile lor de lingvistică. Rezultatele obținute de aceștia sînt supuse metodei proprii de cercetare și transferate astfel într-un grafic al probabilității, pe scară logaritimică sau pe scară geometrică, cu scopul de a le confirma sau de a afla date mai multe sau mai precise.

Deoarece este vorba de un studiu statistic de limbă, era firesc și necesar să se facă o precizare cu privire la conceptul de cuvînt și propoziție. Autorul definește cuvîntul ca „o literă sau litere care au înțeles în limbă”, făcînd distincție între *vocabulary-words*, cuvinte care constituie vocabularul, și *usage*, repetiția aceluiași cuvînt din vocabular (ocurențe). Față de alte studii similare⁴, se constată la C. B. Williams tendința de simplificare, de prezentare mai schematică a problemei atît de dezbătute a structurii limbii. Autorul menționează doar că este greu de stabilit în ce măsură diferitele forme flexionare ale unui cuvînt trebuie luate în calcul împreună sau separat. În capitolul al II-lea el este totuși de părere că, în cele mai multe cazuri, ele trebuie luate în calcul împreună; dar dă dovadă de inconsecvență tratîndu-le separat, drept cuvinte-vocabular, în capitolul al IV-lea.

În ce privește propoziția, autorul o definește ca fiind „toate cuvintele între două puncte” (p. 19), dar adaugă că punctuația este ceva relativ și că există manuscrise lipsite de semne de punctuație. Astfel definiția dată propoziției rămîne aproximativă, ca și aceea dată cuvîntului.

Destul de des, de altfel, autorul se mulțumește mai mult să constate, decît să formuleze concluzii sau generalizări. Cînd trage totuși anumite concluzii, acestea nu sînt întodeuna suficient argumentate și convingătoare (de ex. afirmația că frecvența cuvintelor-vocabular și a ocurențelor în cadrul diferitelor părți de vorbire depinde de structura limbii și nu de personalitatea scriitorului, în capitolul al V-lea).

Sînt folositoare indicațiile date cu privire la mărimea „mostrelor” luate în studiu; C. B. Williams demonstrează că ea depinde de mai mulți factori, între care:

- 1) ce grad de exactitate e cerut de problema la care vrem să răspundem și
- 2) cît de variabil este materialul examinat. (p. 31)

¹ De Morgan, Sophia, *Memoir of Augustus de Morgan, by his wife, with Selections from his Letters*, London, 1882.

² Mendenhall, T. C., *The characteristic curves of composition*, „Science” 11, 237—249, 1887

³ cf. Charles Muller, *Initiation a la statistique linguistique*, Paris, Larousse, 1968

⁴ Galton, F., *The geometric mean, in vital and social statistics*, Proc. Roy. Soc. London, 29, 1879.

Se recomandă, ca metodă de cercetare, folosirea paralelă a „mostrelor” consecutive și neconsecutive” (p. 72), care permit înregistrarea unui cîmp mai larg al vocabularului.

Volumul cuprinde nouă capitole și se încheie cu o bogată bibliografie și un index de termeni și autori. Capitolul final, *Comments, Summary and Conclusions* („Comentarii, rezumat și concluzii”) este binevenit, deoarece cititorul este oarecum dezorientat după ce parcurge un material atît de vast, condensat într-un volum cu un număr de pagini relativ redus.

Lucrarea lui C. B. Williams impresionează prin erudiția autorului, un biolog, în domeniul problemelor de limbă. Dacă uneori ea este obositoare prin lipsa de sistematizare în prezentarea faptelor, prin absența unor concluzii definite, în schimb este deosebit de utilă pentru cititorul care poate găsi aici o sinteză a diferitelor încercări — mai ales engleze — de folosire a calculului matematic în studierea limbii literare.

HORTENSIA PĂRLOG

Sprachnorm, Sprachpflege, Sprachkritik, Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache. Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf 1968, 286 pag.

Volumul reprezintă cel de al doilea anuar al Institutului pentru limbă germană din Mannheim și însumează comunicări ținute în cadrul sesiunelor științifice anuale. Tematica foarte variată și aducerea în discuție a unor probleme actuale, parțial nerezolvate, ale limbii germane contemporane au captat interesul unui mare număr de cercetări. Lucrările sînt grupate pe patru teme centrale: I. normă și schimbare în limbă (*Sprachnorm und Sprachwandel*), II. lingvistică și critică lingvistică (*Sprachwissenschaft und Sprachkritik*), III. cultivarea limbii și lingvistica (*Sprachpflege und Sprachwissenschaft*), IV. probleme de gramatică (*Grammatische Probleme*).

Deși punctele de vedere ale autorilor sînt diferite și adeseori chiar contradictorii, iar modul de a aborda problema degajă uneori o notă strict subiectivă, totuși din volum se poate desprinde o strădanie comună, aceea de a răspunde la întrebarea: cum se pot stabili normele lingvistice? Criterii univoce și general valabile nu s-au putut determina, dar lucrările au scos în evidență cîteva linii directoare, dintre care trebuie citată în primul rînd frecvența fenomenului lingvistic. Al doilea criteriu obiectiv este după Hugo Moser (cuvînt introductiv) conformitatea cu structura limbii (*Strukturgemäßheit*). O deosebită importanță se acordă criteriului finalității în direcția perfecționării limbii ca mijloc de comunicare.

Prima secțiune a volumului, dedicată raportului dintre normă și schimbare lingvistică inserează articole semnate de germaniști din diferite țări ale lumii. Semnalăm ca meritorie intervenția lui Paul Grebe, șeful redacției Duden și autorul gramaticii normative a limbii germane contemporane (*Duden-Gramatik*). Paul Grebe relevă strădaniile lingviștilor în studierea și cultivarea stadiului contemporan al limbii. „Dar pe nimeni nu trebuie să-l mire faptul, că la o astfel de cercetare largă a limbii germane contemporane se face simțită o realitate lingvistică care nu se conformează totdeauna normelor tradiționale. De aceea raportul dintre normă și realitate lingvistică a cîștigat în epoca noastră o actualitate necunoscută pînă în prezent. Aproape că ai fi tentat să formulezi în mod exagerat: cu cît realitatea lingvistică iese mai mult în evidență cu atît mai puține norme rămîn valabile” (pag. 30). Pentru a înțelege de ce antagonismul dintre normă și realitate a devenit o preocupare permanentă a lingviștilor, trebuie sesizate două fenomene esențiale: 1. întrebuițarea pe o scară tot mai largă a limbii scrise ca limbă vorbită, 2. orienarea lingvisticii spre limba vorbită. Norma și realitatea lingvistică trebuie puse de acord, conchide autorul, și aceasta este una din sarcinile și preocupările permanente ale redacției Duden,

Hugo Steger („Über das Verhältnis von Sprachnorm und Sprachentwicklung in der deutschen Gegenwartssprache”) discută raportul dintre normă și evoluție lingvistică, căutînd totodată cauzele principale care duc la cristalizarea normelor; Els Oksaar („Sprachnorm und moderne Linguistik”) subliniază că o discuție despre norme lingvistice trebuie să aibă ca punct de plecare funcțiile limbii. Într-o descriere obiectivă se pornește de la unități concrete, de la variante care trebuie ordonate într-un sistem abstract de invariante. Variantele diferă din punct de vedere

regional și social. De aceea modelele de limbă trebuie întocmite astfel, încât să corespundă realității lingvistice și să țină cont de variantele sociolingvistice. După Els Oksaar numai o descriere a limbii conformă cu realitatea și efectuată cu metode cantitative poate să ducă la determinarea și stabilirea normelor. Jan van Dam („Fünfzig Jahre Deutschunterricht”) împărtășește din observațiile sale asupra evoluției sistemului limbii germane contemporane din perspectiva unui vorbitor pentru care germană nu este limbă maternă.

Günter Neumann („Sprachnormung im klassischen Latein”) stabilește patru tendințe fundamentale în normarea latinei clasice: 1. simplitate și economie în sistemul limbii, 2. precizie, 3. transparență, 4. logică strictă; Jean Fourquet („Inwiefern ist das Individuum frei beim Gebrauch der Sprache?”) arată în ce măsură vorbitorul este obligat să uzeze de codul tradițional și în ce măsură îi este îngăduită inițiativa inovatoare. Deosebit de interesantă este secțiunea III care se ocupă de o problemă de mare actualitate: cultivarea limbii. Studiile semnate de W. E. Süskind („Gedanken zur Sprachpflege”), Leo Weisgerber („Wissenschaft und Sprachpflege”), Pavel Trost („Die Prager Thesen über Sprachkultur”) au un caracter teoretic general; în următoarele trei articole se subliniază particularitățile limbii germane vorbite pe teritoriul Austriei Elveției și în Țările de Jos (Maria Hornung, „Sprachpflege in Österreich”; Bruno Boesch „Sprachpflege in der Schweiz”; Gilbert de Smet, „Probleme der sprachlichen Norm im niederländischen Sprachraum”).

Secțiunea II și IV cuprind un număr mai mic de lucrări, interesante din punct de vedere al criticii lingvistice și al gramaticii.

Dezavantajul aparent de a parcurge un volum neunitar este compensat de bogăția informației, de claritatea și eleganța expunerilor și mai ales de actualitatea problemelor abordate. Varietatea punctelor de vedere și divergența de opinii sînt ades stimulatoare pentru cititor.

YVONNE LUCUȚA

WERNER BAHNER : *Nicolae Bălcescu* Ein rumänischer revolutionärer Demokrat im Kampf für soziale und nationale Befreiung, Akademie Verlag, Berlin, 1970, 24 p*.

Academicianul Werner Bahner, cunoscutul romanist din Republica Democrată Germană, prezintă pe marele istoric și scriitor român Nicolae Bălcescu ca pe una din acele personalități istorice a căror influență depășește mult epoca în care au trăit, prin creația lor spirituală, prin activitatea lor politică, prin sacrificiul personal pe care îl acceptă în vederea triumfului ideilor lor.

Autorul arată că în istoria poporului român N. Bălcescu reprezintă tradiția revoluționară a secolului trecut mai mult ca oricare scriitor progresist din timpul său. El a înțeles cel mai bine legătura indisolubilă dintre mișcarea de eliberare socială și cea națională; împletirea activității sale teoretice și practice face din N. Bălcescu una din marile figuri de democrați-revoluționari ai secolului al 19-lea european.

Urmărind principalele momente ale formației personalității lui Bălcescu, profesorul Werner Bahner se oprește mai întâi asupra rolului pe care l-a avut liceul Sf. Sava, ca lăcaș de cultură și izvor al gândirii progresiste a timpului.

Activitatea practică de revoluționar a lui Bălcescu după înapoierea sa de la Paris este marcată de înțelegerea legității istorice a revoluției de la 1848 și a necesității de a o sprijini prin lărgirea bazei ei populare. Autorul arată în continuare cât de rodnică a fost pentru întreaga ideologie a lui N. Bălcescu participarea acestuia la confruntările esențiale ale vremii, aderarea la aspirațiile maselor. Se subliniază apoi meritul lui Bălcescu în înarmarea ideologică a scriitorilor epocii de la 1848 prin contribuția esențială adusă la cristalizarea gândirii și a conștiinței de sine a poporului român.

* Expunere făcută de prof. Werner Bahner în ședința festivă a Academiei germane de științe din Berlin și a comisiei pentru U.N.E.S.C.O. a republicii Democrate Germane, cu prilejul comemorării a 150 de ani de la nașterea istoricului și scriitorului Român Nicolae Bălcescu, la 30 oct. 1969. Sitzungsberichte des Plenums und der problemgebundenen Klassen der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, nr. 1/1970.

În creația sa literară, Bălcescu s-a oprit asupra unor momente de mare însemnătate din istoria medievală a românilor. Opera sa capitală, *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*, nu este o apologie a domnitorului ci valorifică unele idei ale lui Bălcescu, cum ar fi legătura dintre unitatea națională și independența națională, dintre libertatea națională și cea socială. Astfel, dacă succesele lui Mihai sint explicate prin strădania sa de a asigura independența națională, căderea acestuia este atribuită îndepărtării acțiunilor sale de interesele poporului.

Analizînd originalitatea concepției istorice a lui N. Bălcescu și izvoarele gândirii sale, prof. Werner Bahner reia problema contactului marelui pașoptist român cu unele curente istorice și literare europene, și respinge ideea comodă a „influențelor”. Măsura în care receptarea unei problematice mai generale, la o anumită epocă, devine un proces creator, este determinată de condițiile dezvoltării interne a fiecărei țări. Paralela între gândirea lui Bălcescu și cea a lui Jules Michelet sau Giuseppe Mazzini arată că unele idei comune, cum ar fi aceea a lui Michelet despre popor ca purtător al istoriei, sau a lui Mazzini, potrivit căreia umanitatea ar consta din națiuni libere, sint lipsite la Bălcescu de pecetea concepției istorice idealiste, de coloratură mistică și larg umanitaristă a celor doi gânditori străini, cărora le-au rămas străine și alte coordonate ale gândirii lui Bălcescu, cum ar fi lupta de clasă, aspectul social-economic al revoluției. Spre deosebire de Mazzini, Bălcescu a acordat deosebită importanță problemei agrare. Prin aceasta, contribuțiile sale au dobîndit un caracter concret-politic. Înțelegînd tendința de dezvoltare a țărilor din sud-estul Europei, Bălcescu a sesizat faptul că principala sarcină a vremii sale era, în condițiile specifice țărilor române, înlăturarea feudalismului, formarea statelor naționale; chiar dacă a folosit argumente împrumutate din teoriile contemporanilor săi, el i-a depășit prin adaptarea și modificarea acestor idei în funcție de condițiile concrete social istorice ale țărilor române, investindu-le cu mai mare putere de acțiune.

Bălcescu a înțeles deasemenea importanța problemei naționalităților, abia azi deplin soluționată pe baza socialismului științific.

Studiul succint și concentrat al lui Werner Bahner este o prezentare caldă, de înaltă competență, într-o perspectivă foarte cuprinzătoare, a uneia dintre cele mai luminoase figuri din istoria culturii românești.

MARIA GROZAV

HERMINE B. RIFFATERRE, *L'Orphisme dans la poésie romantique. Thèmes et style surnaturalistes**

Chiar dacă nu-și asumă în mod direct un caracter polemic, cartea Herminei Riffaterre se vrea, totuși, o replică dată acelor critici (Paul van Tieghem, A. Béguin etc.) care pretindeau că „romantismul francez cultivă puțin fantasticul și nu este vizionar” și care „subordonau inspirația vizionară influenței germane” (p. 280). Prin urmare, autoarea tinde să demonstreze că vizionarismul romanticilor francezi nu e produsul unor influențe străine, ci un aspect ce ține de structura spirituală a poezilor în cauză, o constantă, în ultimă analiză, a spiritualității romantice în general. Acesta este, indiscutabil, un merit esențial al cărții, dar în același timp, trebuie să recunoaștem în el și cauza unor limite.

Cercetătoarea își precizează de la început intențiile, avertizîndu-ne că nu-și propusese o aprofundare a conținutului filozofic și metafizic în opera poezilor, ci o examinare a temelor și variantelor stilistice prin intermediul cărora se exprimă acest conținut, „un studiu al formelor literare cărora inspirația supranaturalistă (inspiration surnaturaliste) le-a dat naștere în opera anumitor poeți romantici” (p. 7). Termenul de *supranaturalism* este folosit în accepțiunea pe care Sainte-Beuve i-o acordă, atunci cînd îl împrumută dintr-un text german, și care desemnează simultan: „ceea ce poetul caută să descopere — aspectul ascuns al lucrărilor, realitatea invizibilă a aparențelor vizibile — și atitudinea spiritului angajat în acest scop, adică inspirația esoterică” (p. 9).

* Editions A.-G. Nizet, Paris, 1970

Dată fiind însă ambiguitatea cuvîntului, care este subminat apoi și de prezența *suprarea-lismului*, Hermine Riffaterre renunță la el în favoarea celui care pare să fie mult mai adecvat fenomenului supus analizei : *orfismul*. Deși se recunoaște o parțială sinonimie a celor doi termeni, opțiunea este de partea *orfismului*, întrucît, în timp ce *supranaturalismul* exprimă, în mod contradictoriu, atît căutarea suprarealului, cît și suprarealul însuși, deci atît mijlocul cît și scopul, *orfismul* „nu desemnează decît calea, modul de inspirație, efortul spiritului în cucerirea adevărului ascuns” (p. 11). Derivînd de la numele miticului poet, *orfismul*, prin generalizare, devine o noțiune care exprimă „toate formele ce, în poezie, iau înfățișarea cercetării gnostice, tema căutării absolutului” (p. 14).

Deși apodictică, afirmația de mai sus necesită unele precizări și explicații de detaliu, privind fizionomia spirituală a poetului orfic în raport cu poetul-vizionar în general, căci, așa cum însăși autoarea concede, cu toate că aceeași aventură spirituală îi unește, poetul-profet și poetul-orfic se disting prin note specifice. Într-un amplu capitol (*Le poète-voyant*) se procedează la o mai clară conturare a imaginii poetului orfic, arătîndu-se că, în timp ce poetul-profet corespunde unei realități sociale și filozofice determinate, poetul-orfic „nu corespunde unei realități obiective sau exterioare poemului”; în timp ce primul cultivă un romantism social, o poezie de acțiune și de reforme, ultimul reprezintă poezia necunoscutului, a postulatului nesatisfăcut, a dorinței de a trece într-un dincolo („au delà”) (vezi p. 56). Vizionar ca și poetul-profet, poetul orfic „nu vede decît misterul”, inspirația lui rămîne ermetică și inițiatică, iar tainele acestei inspirații nu se pot transmite „decît altor inițiați, sub pecetea secretului. Publicului, el nu-i poate spune decît că există mister” (p. 77).

Baza unei asemenea gîndiri orfice o constituie acceptarea realității duble : una accesibilă simțurilor și alta, sufletului, o „corespondență” a realului cu suprarealul, care va deveni conceptul fundamental al simbolismului. Poetul orfic deci este un inițiat care are privilegiul de a pătrunde semnificația ultimă a lucrurilor, misterul existenței pe care-l comunică apoi nu prin limbajul comun, ci printr-unul simbolic, căci — dacă așa cum spune Sainte-Beuve... — universul nu este decît o singură idee în simboluri diverse” — menirea poetului e să descifreze aceste simboluri, în scopul revelării tainelor ascunse în ele. „Poezia noastră — va nota în acest sens Ballanche — este un simbol... simbolul e un adevăr pe care limba omului nu-l poate spune urechii omului, și pe care spiritul îl comunică spiritului”. (p. 73). Iată, așadar, premisele simbolismului de mai târziu.

Capitolele următoare (*Les avatars du voyant ; La quête : le regard du voyant ; La quête : itinéraires du voyant ; Ce que voit le voyant*) trec în revistă un impresionant număr de teme, imagini și simboluri ale vizionarului. Cum era și firesc, toate aceste forme literare nu puteau fi studiate în profunzime, dar ele rămîn sugestii prețioase pentru alte viitoare tentative de explorare a universului romantic.

Cum anticipasem însă la început, în dorința de a demonstra validitatea punctului său de vedere, autoarea ignoră aproape cu desăvîrșire studiul comparat al motivelor, fapt ce ne îndreptățește să punem sub semnul întrebării însuși titlul studiului : *Orfismul în poezia romantică*, deoarece, practic, cercetarea se limitează la sfera poeziei franceze, iar trimiterile la alte literaturi au un caracter parcă întîmplător și nu obligatoriu, cum ar trebui să fie în cazul unei cercetări de acest gen. Vrînd să „apere” originalitatea romantismului francez, autoarea neglijează în mod deliberat unele raporturi, deja verificate, ale acestuia cu romantismul german sau englez. Se minimizează semnificația unei realități subliniate de vocile cele mai autorizate în materie, începînd cu Doamna de Staël și continuînd cu L. Reynand, Paul van Tieghem, Albert Béguin etc., etc.

Prin urmare, este meritorie încercarea de a se dovedi, pe baza operei unor poeți mai puțin studiați sub raportul orfismului (Ballanche, Gautier, Lamartine etc.), că „inspirația vizionară este peste tot răspîdită” și că ea nu trebuie căutată doar în opera unor scriitori recunoscuți ca fiind influențați de romanticii germani, dar a examina faptele la nivelul unei singure literaturi înseamnă a le frustra de perspectiva pe care numai studiul comparat al motivelor și ideilor literare le-o poate da.

WERNER WELZIG, *DER DEUTSCHE ROMAN IM 20. JAHRHUNDERT*
Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1970, 428 p.

A devenit un fapt că istoria și critica literară din ultimele două decenii cunoaște o adevărată invazie de lucrări cu caracter exegetic ce încearcă să explice dezvoltarea hipertrofică a unei specii care, încă de la mijlocul veacului trecut, și-a cucerit supremația în conștiința mării mase a cititorilor: romanul. În centrul atenției a stat și mai stă încă ceea ce îndeobște e calificat drept „criză” a romanului modern, termen cu intenții generalizatoare (cf. Michel Raimond, *La crise du roman*, Paris, José Corti, 1968, p. 9) dar precar și aproximativ, semnificând numai în mică măsură bogatul polimorfism al speciei. Alături de criticii care uzează încă în mod curent de termenul „criză” (Vezi și Ihab Hassan, *Crise du héros dans le roman américain contemporain*, Paris, Minard, 1963), au apărut în deceniul precedent și cercetători mai precauți — totodată mai lucizi —, care preferă termenul *metamorfoză* (v. R. M. Albères, *Métamorphoses du roman*, Paris, Albin Michel, 1966). Printre aceștia din urmă se numără și Werner Welzig, profesor pentru istoria literaturii germane moderne la Universitatea din Viena.

Cunoscut pe plan european prin volumul *Beispielhafte Figuren* (1963) și prin masiva ediție critică la cinci volume a operelor lui Erasmus, profesorul Welzig dovedește capacitățile sale exegetice și prin cea mai recentă carte a sa: *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert* (1970). Raportată la apariții apropiate sau similare, ca problematică a speciei românești în general — la lucrările amintite anterior am mai adăugat Joseph M. Beach, *The Twentieth Century Novel* (New York, Century Company, 1932) și R. M. Albères, *Histoire du roman moderne* (Paris, Albin Michel, 1962) —, cartea lui Werner Welzig, limitându-se la romanul german, se impune nu numai printr-o minuțioasă analiză a *metamorfozelor* prin care a trecut genul proteic de-a lungul secolului nostru, ci și prin încercarea de a descifra dincolo de evidențele tendințe centrifuge, acele impulsuri comune și generale ce asigură romanului o dezvoltare permanentă.

De aceea, se poate afirma, fără tăgadă, că *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert* constituie o cercetare la baza căreia stă o viziune optimistă cu privire la destinele moderne și actuale ale speciei: „Cuvîntul *criză* în legătură cu romanul modern este astăzi deja depășit” (p. 3). Werner Welzig preferă termenul mai *adequat* de *metamorfoză*: „Metamorfoza lumii exterioare și cea a gândirii științifice explică metamorfoza formei artistice a romanului” (*ibidem*), afirmație încărcată de multiple semnificații.

Cartea lui Welzig nu trebuie considerată o istorie literară în sensul tradițional al cuvîntului, ci o amplă și convingătoare pledoarie în favoarea extraordinarei viabilități și variabilități a unei specii literare. Totul, atît *Introducerea* (p. 1—10), cît și secțiunile analizei propriu-zise (p. 11—300), se subsumează unei intenții inițiale, atît de clar mărturisită încă din primele pagini. Autorul afirmă că multitudinea formelor literare din secolul nostru, fenomen atît de caracteristic și literaturii germane, și-au găsit punctele de plecare în naturalism și expresionism. În domeniul creației românești, se observă o mare difuziune a speciei, fenomen care, pînă în zilele noastre, prin analogie cu teatrul, a mers pînă la apariția unei forme extreme de *antiroman*. Profesorul vienez tinde să recepteze această noțiune, mai puțin aspectul ei polemic, cît mai mult sub cel al procesului firesc spre forme cît mai diferențiate. Pornind de la aparent paradoxala afirmație a lui Thomas Mann — „în aria romanului trebuie luat în considerație doar faptul că nu mai există roman” (*apud* W. Welzig, *lucr. recenzată*, p. 2) — Werner Welzig susține că asemenea afirmații nu atestă altceva decît conștiința infinitelor posibilități de a apare forme noi din însuși interiorul speciei. Chiar dacă cei mai mulți scriitori moderni caută „negarea romanului prin roman” (p. 3) prin respingerea cuvîntului *roman*, în favoarea unor termeni împrumutați de dincolo de granițele ficțiunii: *relatare*, *cronică*, *prezentare*, *opinii*, *proces verbal* etc. Fenomenul atestă de fapt permanenta tentație a realului.

Introducerea aduce din punct de vedere teoretic acele trăsături comune ce asigură permanența speciei: o continuă variabilitate în interiorul epicului, determinată și de ample transformări din mediul exterior. Romanul modern poate fi sesizat la adevăratele sale dimensiuni numai „dacă va fi raportat la o precisă formă istorică ca model” (p. 4). Se va ajunge astfel la constatarea că „romanele germane ale epocii noastre nu sînt de loc *Endbücher*, ci în parte prime căutări” (*ibidem*).

Profesorul Welzig ia în considerare, în primul rînd, criteriul tematicii operelor, coordonată cuprinsă într-o arie ce în literatura comparată e cunoscută tocmai sub denumirea germană de *Stoffgeschichte*. Pornind de la opinia, întru totul verosimilă, că anii de răscruce 1914, 1918,

1933, 1939 și 1945 au imprimat, la distanțe temporale aproape neînsemnate, urme adinci și în conștiința literară, Werner Welzig își construiește cartea în funcție de *problematica* operelor. În spiritul acestei viziuni se trece peste cronologie, peste epoci, peste faptul dacă un scriitor este german sau austriac sau dacă doi scriitori aparțin unor orientări literare diferite. Acest element explică de ce, spre pildă, în capitolul *Der Abenteuerroman* sînt înglobați scriitori atît de deosebiți ca formație și stil: R. Walser, H. Hesse, E. Jünger, M. Hausmann, A. V. Thelen și Thomas Mann. Singurul scriitor căruia i s-a acordat un capitol autonom este Franz Kafka, datorită semnificațiilor multiple ale creației sale, viziune ce stă și la baza unor studii mai vechi asupra lui Kafka (*Vezi: Franz Kafka Today*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1958). Întreaga creație kafkiană, ca și romanul *Omul fără însușiri* al lui Robert Musil, constituie pentru W. Welzig drept „compendii ce cuprind aproape întreaga problematică a contemporanității” (p. 9). Fapt semnificativ, în cartea profesorului vienez, capitol autonom *Die „universelle Thematik” der Romane F. Kafkas* (p. 281—290) e înglobat în cea de a doua secțiune, intitulată semnificativ *Die Kräfte der Zeit*.

Cele trei mari secțiuni — *Das Ich und die Welt*, *Die Kräfte der Zeit* și *Utopie, Geschichte und Glaube* —, subsumînd fiecare capitole diferențiate după același criteriu tematic, ne oferă o completă imagine de ansamblu a problemelor dezbătute de romanul german al secolului nostru, în cadrul căruia se întîlnesc firesc și tendințe contradictorii, impulsionate de concepțiile social-politice ale scriitorilor.

Această delimitare precisă — în cadrul secțiunilor și capitolelor ce se referă la anumite romane (*Entwicklungsromanul*, *romanul de artă*, *romanul aventurii*, *romanul marelui oraș*, *romanul politic*, *romanul de război*, *romanul utopic* etc.) — oferă însă cititorului obișnuit implicit și o imagine trunchiată, fragmentară, asupra personalității scriitorilor. Astfel, spre pildă, Thomas Mann e prezent cu *Lotte la Weimar* și *Doctor Faustus* în capitolul *Der Künstlerroman*, cu Felix Krull în capitolul *Der Abenteuerroman*, cu *Familia Buddenbrook* și *Muntele vrăjit* în capitolul *Der Epochen und Generationsroman*. Conștient de primejdia de a da calificative exclusiviste, cercitorul vieneztă subliniază însă mereu și *interferența tematică*. Spre pildă: „*Doctor Faust* este roman al epocii totodată și roman de artă” (p. 180).

Datorită structurii ei specifice, *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert* rămîne o carte care se adresează în primul rînd cînosătorului de literatură, specialistului. Mai cu seamă că este adesea omis aspectul influențelor literare străine asupra literaturii germane, fapt ce limitează sfera conținutului la o arie internă a romanului german. Sînt prezentate uneori observații cu caracter de paralelism literar, lapidare referiri la scriitori străini ce au dezbătut o problematică apropiată de cea a unui sau altui scriitor german: Dostoievski și Robert Musil în ce privește tipologia umană (p. 19), Kafka și Camus ca modalități de utilizare a absurdului (p. 286), E. Jünger comparat cu T. E. Lawrence, Malraux și Hemingway în privința așa numitului „roman-tisme de l'action” (p. 152) etc.

Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert se impune în primul rînd ca o importantă sinteză exegetică, utilă nu numai cercetătorului de literatură germană, ci tuturor celor care se ocupă de avaturile proprii romanului modern.

CORNELIU NISTOR

Eugen Cizek, *Evoluția romanului antic*, Editura Univers, 1970, 218 p.

În tendința de receptare în cultura românească a valorilor literaturii antice, producțiile romanești greco-latine au suscitât un apreciabil interes. Din tîlmăcirile moderne ale lui *Dafnis și Chloë*, în afară de cea a regretatului profesor Constantin I. Balmuş, din 1922, este suficient s-o amintim, în acest sens, pe cea datorată lui Petru Creția, iar dintre cele ale lui *Teagene și Haricleea*, pe cea a Marinei Marinescu, și una și cealaltă apărute în copertele aceluiași volum, în ediția din 1970. *Satyriconul*, primul roman latin, unul dintre cele mai valoroase produse din întreaga istorie a genului, a cunoscut prima tîlmăcire românească în 1923, semnată de I. M. Marinescu, fostul profesor de filologie clasică de la Universitatea din Iași. Autorul cărții asupra

căreia ne vom opri în paginile următoare, a dat o nouă și nu mai puțin izbită versiune românească a *Satyriconului*, apărută în 1967. I. Teodorescu publică, în 1958, prima traducere integrală a *Măgarului de aur*, romanul care reprezintă sinteza activității literare și filozofice a lui Apuleius, traducere reeditată în 1968. În contextul acestui apreciabil interes, manifestat în aria culturii românești, față de producțiile literare românești greco-latine, se poate integra și *Evoluția romanului antic*, cartea lui Eugen Cizek, conferențiar la Universitatea din București.

După cum se precizează în *Introducere* (p. VII), cartea pleacă de la un curs ținut la Universitatea din București, în toamna anului 1969, dar, pînă la urmă, ea așa a fost construită și scrisă, încît să fie accesibilă nu numai specialiștilor, ci unui cerc mai larg de cititori. Avînd în vedere că problematica pe care o implică romanul antic este, în general, nu numai vastă, ci și complicată, cu multe aspecte încă viu controversate, autorul nu își propune, firește, o tratare exhaustivă a ei, și, de altfel, nici nu putea face acest lucru în spațiul insuficient al celor 218 pagini, ci se oprește, după cum însuși afirmă, doar la „reconstituirea unor trăsături de organizare internă din manifestările românești greco-romane.”

Invariantele tematice ale primelor romane grecești cunoscute, romane prezentate și supuse unei adincite analize în capitolul cu același titlu (*Primele romane grecești*), sînt constituite de călătorii pe mare, pline de peripeții, de morți false, lupte, răsturnări de situații, coincidențe, rivalitatea pentru femeia iubită, gîndul tinărului erou la nevasta departe de el sau la logodnică. Cele două tipuri de civilizație care se profilează în ele, cel oriental — persan și cel greco-helenistic, adesea suprapuse, sînt relevante cu pregnanță de Eugen Cizek, ca și, de altfel, alte caracteristici esențiale ale acestor romane, dar, după cum ține să precizeze autorul, în continuare, în cele două tipuri invocate nu trebuie să vedem decît ilustrarea unor fragmente de realitate istorică, menite să confere intrigii anumite contexte, cum este, de exemplu, cel al contemporaneității, sau cel al unor vremuri sau fenomene care se perpetuează în memoria popoarelor sub forma unor simboluri glorioase (p. 27). Motivația fundamentală a intrigii, aproape singurul ei demiurg este dragostea, căci prezența destinului este slab simțită în primele romane grecești cunoscute. Esența intrigii lor o constituie disponibilitățile aventurilor, insistent căutate, aventuri care, de fapt, reprezintă trăsătura de unire a tuturor romanelor grecești. În cele scrise sub stimulentele ficitivității a doua, numărul aventurilor crește, însă, sensibil.

După cum nu a ezitat s-o spună și în *Introducere* (p. VII), Eugen Cizek pleacă în cartea sa, în mod indiscutabil, de la rezultatele la care a ajuns exgeza modernă în cercetarea romanului antic. Nu este mai puțin adevărat, el este preocupat să aducă și unele puncte de vedere noi în unele probleme care vizează romanul antic, cum este, de exemplu, acea a relațiilor romanului în general cu istoriografia și genurile limitrofe, sau problema diferențierii etapelor din evoluția romanului grec în funcție de modificarea și îmbogățirea motivației fundamentale din stratul al doilea al genului. Ca o consecință a atenției cu care a fost privită această din urmă problemă, din romanele erotice grecești care formează cuprinsul unui alt capitol al cărții (*Principalele romane erotice grecești*), se desprinde suficient de limpede cum multitudinea și varietatea aventurilor eroilor nu este rezultatul numai al sentimentelor de dragoste și a numeroaselor ei implicații, ci, cel puțin în aceeași măsură, și rezultatul jocului capricios al soartei, al destinului numit *Tyche* sau *Fortuna*. Ponderea acestuia sporește considerabil în aceste romane, diferențindu-le, și din acest punct de vedere, de cele ale secolului întii.

Romanele latine beneficiază în economia cărții lui Eugen Cizek de o tratare mult mai amplă, contribuind la această tratare, atît complexitatea lor structurală sporită față de cele grecești, și implicit valoarea lor superioară, cît și faptul că unele probleme legate de ele au constituit obiectul unor preocupări mai vechi ale aurorei. În capitolul consacrat lui *Petroniu*, autorul stăruie, în acest sens, asupra următoarelor aspecte fundamentale ale *Satyriconului*, supunîndu-le unei analize detaliate și cu multe puncte de vedere proprii: enigmele *Satyriconului*, subiectul și arhetipurile romanului, structura universului lui Petroniu, tipologia personajelor, procedeele compoziționale, umorul lui Petroniu, și limba *Satyriconului*. Partea mai mare de contribuție a lui Eugen Cizek, unghiul propriu de abordare și interpretare a problemelor, ni se pare a fi mai evident în cercetarea structurii universului lui Petroniu, în analiza componentelor lui, și mai ales în reliefarea infrastructurii filozofice a romanului.

Măgarul de aur, al doilea roman latin, a apărut într-o perioadă în care literatura latină se afla într-o relativă eclipsă, Lucius Apuleius, născut probabil în jurul anului 125 e.n., fiind aproape singurul ei mare talent creator. Titlul autentic al romanului pare să fi fost *Metamorphoseon libri XI*, adică *Cele unsprezece cărți de Metamorfoze*, ulterior el fiind schimbat în *Asinus aureus*

(*Măgarul de aur*), variantă sub care este cunoscut și în evul mediu. Dacă semnificația substantivului din titlu este evidentă, fiind vorba de transformarea protagonistului în asin, rațiunea utilizării epitetului *aureus* trebuie să fi fost aceea de a sublinia calitățile excepționale ale măgarului Lucius, cu totul deosebit de alți asini obișnuiți. După cum însuși mărturisește (p. 150), Eugen Cizek a preferat, pe parcursul cărții, utilizarea variantei *Asinus aureus*, aceasta fiind adoptată, de altfel, și de tălmăcirea românească a romanului.

Paralela pe care autorul o face, la sfârșitul capitolului consacrat lui *Apuleius*, între acesta și Petroniu, ni se pare binevenită, ea avînd darul să ne ofere o imagine definitivă asupra trăsăturilor esențiale ale romanului latin. Similitudinile existente între cei doi romancieri sînt datorate, în mare parte, influenței exercitate de Petroniu asupra urmașului. Eugen Cizek consideră, firește, mai profunde deosebiri, ele venind, de fapt, din infrastructuri filozofice opuse, Petroniu fiind, în acest sens, un materialist, pe cînd *Apuleius* mai mult un mistic platonician, dar, nu-i mai puțin adevărat, aceasta explorînd mai limpede, mai tulburător condiția umană (p. 184).

În capitolul final al cărții, autorul concludă, pe bună dreptate, că în evoluția romanelor antice, tratate în cuprinsul celor 218 pagini, se poate distinge o multitudine de variații. În pofida acestor variații, însă, tabloul dezvoltării romanelor antice se poate reduce, pînă la urmă, la două modele fundamentale, la „două sisteme de organizare a motivelor și tiparelor: romanul grec al aventurii efervescente și romanul latin al condiției umane” (p. 206).

Eugen Cizek nu împărtășește punctul de vedere al cercetătorilor după care cele două tipuri de roman antic au evoluat separat, fără corelații între ele. Dacă influența romanului grec asupra celui latin a fost relevată cu prisosință, contribuția latină la modelarea continuă a romanelor grecești, de asemeni importantă, a fost negată aproape cu totul de filologii moderni. În grija permanentă de a releva această contribuție rezidă, după părerea noastră, un alt merit incontestabil al cărții asupra căreia ne-am oprit în paginile de mai sus. După autorul ei, „apariția umorului, a parodiei și a ironiei feroce în romanul grec, ca și cea a observației realiste datorează mult... lui Petroniu”. Cu alte cuvinte, „nu *Satyriconul* descinde din romane grecești comice..., ci primii romancieri greci, de vocație umoristică, rămîn datorati lui Petroniu”. (p. 207)

Cartea lui Eugen Cizek se încheie, de fapt, cu o anexă (*Romanul grec și orientul apropiat*) și o utilă bibliografie selectivă. Prin unele noi puncte de vedere emise în ea, prin ținuta științifică, care amintește și de alte studii valoroase ale autorului, prin claritatea cu care au fost expuse și tratate problemele romanului antic, ea constituie o realizare de seamă a literaturii noastre de tendință clasicistă.

AL. BELU

Rita Schöber, *Von der wirklichen Welt in der Dichtung*, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1970, 467 p.

Rita Schöber, membră a Academiei de Științe din Berlin, continuatoarea lui Victor Klemperer la conducerea Institutului de romanistică al Universității „Humboldt”, este una din personalitățile cele mai reprezentative ale romanisticii și în genere ale științei literare din Republica Democrată Germană. Volumul *Von der wirklichen Welt in der Dichtung. Aufsätze zur Theorie und Praxis des Realismus in der französischen Literatur* este mai mult decît ceea ce se înțelege de regulă printr-o culegere de studii. Pornind de la cîteva probleme ale culturii române, în special ale celei franceze, (autoarea este titulara catedrei de Istoria literaturii franceze la Universitatea din Berlin), volumul *Von der wirklichen Welt in der Dichtung* aduce în fața cititorului o largă problemă teoretică, de un interes primordial pentru clarificarea liniilor de dezvoltare ale literaturii realiste în epoca modernă și contemporană. Avem în fața deci nu atît o lucrare de istorie literară, cît una de teorie literară aplicată. Sînt semnificative în acest sens titlurile studiilor: „Werten oder Beschreiben? Zum Methodenstreit um die „nouvelle critique” (p. 5—67), „Probleme der Wiedergabe und Deutung bei der Übertragung literarischer Kunstwerke” (p. 68—82), „Dantes Jenseits vision des Diesseits” (p. 83—111), „Weltstruktur und Werkstruktur in den Lais der Marie de France” (p. 112—136), „Die klassische Doktrin” (p. 137—165), „Desma-

rets de Saint-Sorlin und die Krise des Neoaristotelismus" (p. 166—184). „Zolas ästhetische Auseinandersetzung mit Balzac" (p. 185—213). „Zola, sein Roman 'Das Werk' und der französische Impressionismus" p. 214—247). „Stil- und Strukturfragen der 'Rougon-Macquart'" (p. 248—266). „Henry Becques 'Pariserin' — Theater am Kreuzweg zur Gegenwart" (p. 267—276). „Armand Lanoux und der Streit um den modernen Roman" (p. 277—322). „Aragons 'Semaine sainte'" (p. 323—351).

Așa cum arată autoarea însăși într-o postfață, recentul volum se încadrează într-o acțiune mai largă a criticii și istoriei literare marxist-leniniste de cercetare a căilor de dezvoltare a realismului ca unul din conceptele fundamentale ale teoriei artei și ca modalitate concretă de creație artistică, atât în epoca premarxistă cât și în perioada actuală, când toate achizițiile valoroase, de concepție și metodă, ale trecutului sînt valorificate și dezvoltate într-o literatură nouă, literatura epocii socialiste. Cercetarea Ritei Schober aparține astfel unui *program* care are drept obiectiv o literatură capabilă să pătrundă, să aprecieze și să reflecte problematica umană a epocii noastre, să „instruiască plăcut", după o vorbă a lui Zola, contribuind pe această cale la marea cauză a umanității: cunoașterea tot mai înaltă și progresul multilateral. Din această perspectivă, autoarea cercetează pozițiile teoretice care stau la baza unor confruntări cu larg răsunet în zilele noastre. Semnificativă este în acest sens analiza pe care o face discuției purtate în special în Franța în jurul „noii critici". Autoarea urmărește și realizează o convingătoare distincție între ceea ce reprezintă o cucerire metodologică reală pentru știința literară, și direcțiile nefuncționale sau disfuncționale în raport cu idealurile estetice ale marii literaturi de care avem nevoie. „Werthen oder Beschreiben? Zum Methodenstreit um die 'nouvelle critique'", studiul care cuprinde această analiză și care deschide noul volum al Ritei Schober, constituie o dezvoltare a unui studiu mai restrîns apărut separat cu aproximativ un an mai de vreme sub titlul „*Im Banne der Sprache*", care oferea una dintre primele și totodată una dintre cele mai cuprinzătoare aprecieri de pe pozițiile teoriei literare marxist-leniniste, a discuției iscate în jurul „noii critici" din Franța. În recentul volum problematica acestei analize este mult mai bogată. După ce face o prezentare a pozițiilor diferiților parteneri la această nouă „querelle des anciens et des modernes", autoarea analizează premisele metodologice și direcțiile principale ale „noii critici"; cu acest prilej se fac cîteva succinte caracterizări ale unor concepte ale metodologiei literare actuale. De pildă, întemeiată pe conceptul marxist de structură, așa cum este definit în literatura filosofică („totalitatea relațiilor relativ constante între părțile unui întreg"), autoarea subliniază prezența unor relații interne și externe care determină structura unui sistem și o relativizează. Relativitatea structurii depinde de natura sistemului care o poartă: structura cristalelor are incomparabil o mai mare constanță decît structura sistemelor existente în societate, unde factorii interni ce determină schimbările sînt mult mai complecși, mai activi, mai dinamici. În cazul fenomenelor sociale, a căror structurare are loc în primul rînd după rațiuni istorice, structura, care este primar o coerență *logică* între părțile întregului, este înlocuită prin categoria de sistem, care cuprinde atât aspectul istoric, cât și pe cel logic al fenomenului; de aceea, în cazul fenomenelor sociale se propune conceptul de „Systemstruktur". Distincția este binevenită, deoarece opera literară este un fenomen social și poate fi privită numai ca sistem parțial al unui suprasistem social, nicidecum ca un sistem izolat cum apare ca în viziunea adepților „noii critici". Este respinsă astfel una din lacunele teoretice ale structuralismului lingvistic care stă la baza multor luări de poziție în cadrul „noii critici". După o scurtă privire asupra dezvoltării criticii literare franceze, se cercetează sarcinile istoriei literare și ale teoriei literaturii în cadrul perspectivei structuraliste, în primul rînd în concepția lui Roland Barthes, privit ca unul din exponenții cei mai autorizați ai „noii critici" în general și în special al uneia din direcțiile ei cele mai prestigioase — direcția lingvistică. Critica justificată adusă de Barthes metodei biografice, care a transformat istoria literară pe de o parte într-o cronică (suită de destine individuale), pe de alta în critică literară, se soldează în fond cu propunerea unei sociologii a literaturii, cu recomandarea unei perspective extraliterare în cercetarea literară. Cercetarea poziției teoretice a orientării lingvistice în cadrul „noii critici" o conduce pe autoare spre analiza, din perspectivă literară, a structuralismului lui Roman Jakobson, ceea ce prilejuiește o foarte utilă reconsiderare de pe poziții marxiste a unor termeni și categorii de poetică structurală, operațiunii ce cuprinde cea mai mare parte a acestui capitol. Concluzia analizei este ideea că cercetarea structuralistă, dacă limitează obiectivele cercetării la descrierea purtătorilor de semne, nu reușește să decodeze integral din punct de vedere estetic opera literară, să pătrundă sub toate aspectele structura ei poetică. Aprecierea operei literare nu se poate realiza prin simplă descriere: „Zur gültigen literarischen Wertung eines Kunstwerks genügt jedoch weder seine intersubjektive Beschreibung noch

seine Beurteilung vom Standpunkt eines subjektiven Rezeptionserlebnisses, noch seine Aufschlüsselung mit Hilfe von deskriptiven methodologischen Kategorien. Dazu bedarf es der Einbeziehung eines philosophisch begrifflichen Instrumentariums (Struktur-Element-Funktion können die Kategorien Inhalt-Form nicht ersetzen!) und des Hinüberwechselns von der linguistischen auf die historische Ebene. Denn das Werk stellt nie, weder formal noch inhaltlich, eine isolierte Einheit dar" (p. 40). Dacă cercetarea structuralistă își propune uneori să se ridice de la descriere la apreciere, de la segmentarea analitică a nivelului lingvistic-formal la explicarea universului spiritual al unei opere de artă, așa cum este cauză în a doua parte a interpretării făcute de Jakobson și Lévi-Strauss poeziei „Les chats” de Baudelaire, acest progres al cercetării nu se poate realiza decât tocmai prin abandonarea bazei structuraliste și prin apelul la mijloacele ermeneutice îndelung practicate și verificate. Sinteza superioară pe care perspectiva structuralistă o aduce ca metodă de lucru nu se poate astfel realiza decât prin subordonarea acestei metode unei concepții estetice, respectiv filosofice, apte a deschide drumul spre înțelegerea și aprecierea întregii complexități a fenomenului artistic. Evitând aprecierea, știința literară structuralistă face o critică în gol cercetării anterioare. Evident, Rita Schober nu și-a propus o cercetare exhaustivă a tuturor nuanțelor interpretative ce se pot identifica în cadrul orientării atît de diverse cunoscută azi sub numele de critică literară structuralistă. Sub obiectiv au stat discuțiile din Franța, așa precum am arătat, nu întreaga orientare a criticii literare moderne, din America pînă în Uniunea Sovietică, din Anglia și Italia pînă în România, deși studiul este conceput în coordonate foarte largi (sînt amintite și contribuțiile unor structuraliști marxiști, printre care și români). Trebuie să arătăm însă că, după opinia noastră, problema aprecierii operei literare, deci principala sarcină a acestui studiu foarte bogat și instructiv pentru oricine vrea să urmărească dintr-o perspectivă nouă dezbaterile franceze amintite, a primit în cazul de față o soluție justă. Desigur unele cercetări românești, ca aceea a lui Sorin Alexandrescu despre Faulkner sau ale lui Ion Vlad (cf. volumele *Între analiză și sinteză* și *Descoperirea operei*) ar putea arăta că analiza structurală nu este în mod obligatoriu o simplă descriere fără semnificație ideologică-estetică. Dar aceasta nu infirmă poziția Ritei Schober, deoarece vom recunoaște cu toții că perspectiva estimantă nu ține de esența structuralismului, ci tocmai de depășirea viziunii lui specifice. Dacă reducem opera de artă la un sistem de semne, fără a avea în vedere finalitatea ei socială specifică, reducem literatura și arta în genere la un sistem informațional oarecare, din foarte numeroasele sisteme pe care le cunoaște aspectul informațional al realității. Activitatea umană este însă, ca a tuturor sistemelor autoinstruibile, teleologică. Structura unui sistem teleologic ne interesează nu în sine, ci în vederea optimizării funcționalității ei. Anatomia, fiziologia, morfologia organismelor trebuie să dezvăluie legități a căror stăpînire să permită optimizarea condiției organismelor. Descrierea este doar un pas, un demers necesar pentru stabilirea strategiei umane. Dacă cercetarea literară urmează să aibă o eficiență socială, atunci nu poate pierde din vedere finalitatea în procesul de creație. Conceptul de finalitate a unui sistem ne ajută de altfel să indentificăm constituenții funcționali ai sistemului, deci să indentificăm elementele demne de a intra în sfera de interes a cercetătorului și astfel să circumscriem sfera cercetării. Lauda pe care o auzim uneori la adresa anumitor critici literari pentru faptul că sînt în stare „să descopere structuri și să le dovedească existența” este în cel mai bun caz o naivitate, căci societatea nu este interesantă să afle doar ce structuri poate imagina fantezia criticului într-o operă sau alta, ci într-o mult mai mare măsură să observe structurile obiectiv-funcționale ale operei, constituenții prin care opera își execută funcția socială, precum și natura, forța și direcția în care se realizează funcționalitatea operei.

Intrucît pentru Roland Barthes rolul de a cerceta „sensul” operei de artă privită izolat îi revine criticii literare, cercetarea Ritei Schober urmărește în continuare critica literară structuralistă în teorie și practică. Se discută caracterul simbolic al operei literare, polivalența, polisemia ei, se analizează implicațiile teoretice și practice ale refuzului principal al *aprecierii*, proclamat inițial de Jakobson. Autoarea arată că limitatul program de interpretare literară cu ajutorul metodelor lingvistic-structurale, program care cuprinde totuși recomandarea de a analiza și semnele supraordonate frazei, adică structura narațiunii, a mesajului poetic etc., este numai parțial realizat în practica cercetării structuraliste din cadrul „noii critici”, precum și faptul că renunțarea la apreciere duce în ultimă instanță la autodesființarea poeziei structurale înseși. La argumentele autoarei, am adăugat încă unul, sugerat de teoria sistemelor cibernetice: toate sistemele autoreglatoare, sisteme cu o dezvoltare ascendentă, au, ca moment indispensabil al procesului de optimare, *analiza* (aprecierea) rezultatului anterior, respectiv a structurii care a

dus la obținerea acestui rezultat parțial ; pe baza acestei aprecieri, sistemul estimant, reglatorul procesului de dezvoltare, elaborează semnalul retroacțiunii, menit să corecteze parametrii structurii în vederea unui rezultat superior într-o nouă acțiune. Fără apreciere, nu este posibilă optimizarea modelului comportării, iar entropia sistemului poate, în atari condiții, numai să crească.

După ce analizează premisele ideologice și sociale ale „noii critici”, autoarea încheie prin câteva observații esențiale asupra sarcinilor ce stau în fața teoriei literare marxiste, care privește opera literară ca fenomen de modelare specifică a unui aspect al realității. Descrierea și interpretarea operei trebuie să țină seama de caracterul ei reflectoriu și de conținutul ei concret-istoric. „Der Spielraum dieser Sinnggebungsmöglichkeiten ist durch das Werk vorgegeben. Er ist in einem realistischen Werk diachron und synchron von der historischen Bedeutsamkeit des modellierten Wirklichkeitsausschnittes und der dadurch bedingten reichen und vielfältigen Struktur des ihm adäquaten Abbildes und andererseits von der sowohl unter semantischen als auch pragmatischen Aspekt adäquaten sprachlichen Struktur dieses Abbildes abhängig”. (p. 66).

Studiile Ritei Schober, cuprinse în *Von der wirklichen Welt in der Dichtung*, valorifică pe planul teoriei literare marxist-leniniste numeroase cuceriri ale semioticii literare, ale teoriei informației, teoriei sistemelor, teoriei modelelor, ceea ce dă metodei sale de cercetare o largă perspectivă și îi asigură premise metodologice dintre cele mai rodnice.

IGNAT BOCIORT

CONGRESUL MONDIAL AL LATINIȘTILOR

Una dintre inițiativele pe care și le-a propus *Academia latină internațională* (*Academia Latinitati inter omnes gentes fovendae*), înființată în aprilie 1969, cu sediul la Roma, și reunind sub cupola ei filologi clasici de prestigiu, de pe toate meridianele lumii, este și aceea de a organiza congrese internaționale, menite să dezbată într-o lumină nouă, contemporană, valorile perene ale umanității greco-latine. Primul ei congres a avut loc, în acest sens, în țara noastră, desfășurându-se lucrările la București între 28 august și 3 septembrie 1970.

Comunicările primului *Conventus omnium gentium Latinis litteris linguaeque fovendis*, ținute numai în limba latină, după ce au dezbătut unele aspecte fundamentale ale umanismului latin, modalitățile unei noi valorificări a acestuia din perspectiva progreselor pe care le-a înregistrat știința și tehnica în ultima vreme, au relevat, în continuare, influențele considerabile exercitate de umanismul latin, de-a lungul veacurilor, asupra limbii și culturii popoarelor care au avut prilejul să vină în contact cu el. Întrucât hotărîrea luată la reuniunile internaționale ale latinistilor, de la Avignon, Lyon, Strassbourg și Roma, de a se utiliza, în exclusivitate, pronunțarea limbii latine presupusă a fi existat pe vremea lui Cicero, nu a fost adoptată pretutindeni, în tematica *Conventus*-ului de la București a fost înscrisă și reluarea discuțiilor cu privire la pronunțarea limbii latine, după cum și problema, nu mai puțin importantă, care privește metoda cea mai bună, și cea mai științific fundamentată, de predare a limbii și literaturii latine.

Dintre filologii clasici de prestigiu care au onorat cu prezența lor *Conventus*-ul de la București, și care au ținut, totodată, erudite comunicări, amintim pe R. Avallone (Slerno), K. Büchner (Freiburg), J. Carrière (Toulouse), C. Grollios (Salonic), J. Irmscher (Berlin, R.D. Germană), K. Kumaniecki (Varșovia), A. Michel (Paris), M. Rambaud (Lyon), V. Pöschl (Heidelberg), W. Schmid (Bonn), H. Schnur (Stanford), R. Verdière (Bruxelles).

Reprezentanții țării noastre, în majoritatea comunicărilor susținute, urmărite cu viu interes și însoțite de unanime aprecieri, în afară de investigarea multiplelor căi de pătrundere a limbii latine în spațiul carpato-dunărean și balcanic, și a unor aspecte esențiale ale structurii latine a limbii române, și-au îndreptat atenția, cum era și firesc, spre relevarea într-o manieră cât mai convingătoare a influenței apreciabile exercitate de umanismul latin, încă din cele mai vechi timpuri, și asupra literaturii și culturii noastre.

Dintre comunicările profesorilor H. Mihăescu, D. Macrea, B. Cazacu, N. I. Barbu, C. Poghirc, D. Păcurariu, E. Dobroiu, T. Costa, N. Băran, C. Drăgulescu, Fl. Popescu, cele ale lui D. Păcurariu, *Quantum Latinitas ad constituendas litteras Dacoromanas valuerit*, C. Poghirc, *De latinitate apud Michaellem Eminescu*, T. Costa, *Quantum Vergilius in litteris Dacoromanis constituendis valuerit*, N. Băran, *De Ovidio in Dacoromanis litteris*, Fl. Popescu, *De humanitate Latina apud Basilium Alesandri*, după cum se poate vedea și din titlul lor, s-au ocupat în exclusivitate de relevarea tradițiilor umanismului latin din literatura și cultura noastră.

Reușita *Conventus*-ului de la București a fost subliniată pe drept cuvînt, la sfîrșitul lucrărilor lui, chiar și de către unii participanți de peste hotare, fără a mai vorbi de ecoul ei din presa literară de specialitate. Un merit apreciabil al acestei reușite îi revine, în mod indiscutabil, și comitetului de organizare în frunte cu profesorul N. I. Barbu, coordonatorul permanent al prestigioasei reuniuni științifice.

CĂRȚI ȘI REVISTE PRIMITE ÎN SCHIMB CU „ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN
TIMIȘOARA” ÎNTRE 1.VI. 1970—1.VI. 1971*

Cărți

- ALBRECHT, ERHARD, *Der sozialistische Humanismus und seine Verwirklichung in der Deutschen Demokratischen Republik*, Greifswald, 1969, 44 p.
- ALBRECHT, JÖRN, *Le français langue abstraite ?*, Tübingen, 1970, 333 p.
- ALLMERS, HERMANN, *Briefe*, Göttingen, Sachse & Pohl Verlag, 1968, 252 p.
- ALLMERS, HERMANN, *Werke*, Göttingen, Sachse & Pohl Verlag, 1965, 638 p.
- ANTILA, RAIMO, *Proto-Indo-European Schwebelaute*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1966.
- ARVAT, N. N., *Stilistika bezlišnyh predložnij v sovremennom russkom jazyke*, Černovcy, 1969.
- BALLY, RENE, *Dictionnaire des synonymes de la langue française*, Librairie Larousse, Paris, 1971.
- * * *, *Balkanskaja filologija*, Izdatel'stvo Leningradskogo Universiteta, Leningrad, 1970.
- BARKE, JAMES, *The Wind that Shakes the Barkley*, New York, The Macmillan Company, 1947.
- BIRK, INGE, *Die empirische Basis des Pädagogischen Denkens bei Pestalozzi*, Erlangen, 1970.
- BJORNSON, GERHILD, *Das Gedicht als Ereignis Leben und Werk Hart Cranes*, München, 1970.
- BLOOM, EDWARD, A., PHILBRICK, CHARLES, H. and BLISTEIN, ELMER, M., *The Order of Poetry*, New York, The Odyssey Press, Inc., 1961.
- BLOOM, EDWARD, A., PHILBRICK, CHARLES, H., and BLISTEIN, ELMER, M., *The Variety of Poetry*, New York, The Odyssey Press, 1964.
- BOGACI, GEORGÉ, *Pagini de istoriografie literară*, Chișinău, „Cartea Moldovenească”, 1970.
- BOURIN, ANDRE et ROUSSELOT, JEAN, *Dictionnaire de la littérature française contemporaine*, Librairie Larousse, Paris, 1968.
- BROWNING, ROBERT, *The Poetical Works*, Volume 1, 2, London, Smith, Elder & Co., 1898.
- BULWER, HENRY, LYTTON, *Historical Characters: Talleyrand, Cobbett, Mackintosh, Canning*, Volume 1, London, 1868.
- BUNYAN, JOHN, *The Pilgrim's Progress*, London-New York, J. M. Dent & Sons L.T.D.-E.P. Dutton Co., 1910.
- BUXTON, CHARLES, RODEN, *Prophets of Heaven and Hell: Virgil, Dante, Milton, Goethe*, Cambridge, The University Press, 1945.
- BYRON, GEORGE, GORDON, *Childe Harold's Pilgrimage*, London-Edinburg, W. & R. Chambers, 1882.
- CABLE, GEORGE W., *The Grandissimes*, New York, Hill and Hang, 1969.
- CALLAGHAN, CATHERINE A., *Bodega Miwok Dictionary*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1970.
- CARABELLESE, PANTALEO, *La filozofia dell'esistenza in Kant*, Bari, Adriatica Editrice, 1969.
- CHASE, RICHARD, *The American Novel and its Tradition*, New York, 1957.
- CHASE, STUART and TYLER CHASE, MARIAN, *Power of Words*, London, Phoenix House L.T.D., 1955.
- CLAUSEN, KARL, *Folkevisen og nymodens Sang i Napoleonstiden*, Kbenhavn, Akademisk Forlag, 1968.

* Repertoriu întocmit de filolog Victoria Stroescu. În lista de față au fost incluse și cărțile și revistele intrate prin donație în Biblioteca universității noastre

- COENEN-MENEMEIER, BRIGITTA, *Untersuchungen zu Anouilh's Schauspiel „Becket ou l'honneur de Dieu“*, München, Max Hueber Verlag, 1964.
- CORLĂTEANU, NICOLAE G., RUSSEV, EVGENIJ MIHAILOVICI, *Russko-rumynskij slovar*; Izdanie 2, Moskva, 1967.
- COZZENS, JAMES, GOULD, *Morning Noon and Night*, New York, Harcourt Brace & World Inc., 1968.
- GUČKA, PAVEL, PAVLOVIČ, *Antroponimia zakarpattja, Užgorod*, 1970.
- ***, *Das schwer erziehbare Kind*, Köln-Düsseldorf, Rheinland-Verlag, 1969.
- DAUZAT, ALBERT, DUBOIS, JEAN; MITTERAND, HENRI, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Librairie Larousse, Paris, 1971.
- DICKENS, CHARLES, *Barnaby Rudge*, London-Paris-Melbourne, Cassell & Company Limited, 1850.
- DICKENS, CHARLES, *The Personal History of David Copperfield*, London, Bradbury & Evans, 1850.
- DOBSON, AUSTIN, *Eighteenth Century Studies*, London, J. M. Dent & Sons L.T.D.
- DOWNER, ALAN, S., *American Drama*, New York, 1970.
- DOWNER, ALAN, S., *American Drama and its Critics*, Chicago-London, 1965.
- DUBOIS, JEAN; LAGANE, RENE; NIOBEY, GEORGES; CASALIS, DIDIER; CASALIS JACQUELINE, *Larousse dictionnaire du français contemporain*, Librairie Larousse, Paris, 1971.
- DURON, JACQUES, *Langue française langue humaine*, Librairie Larousse, Paris, 1963.
- ELKIN, D. G., *Konspekt lekcij po psihologij*, Čast 3, Odessa, 1970.
- EREMIJ, ANATOLIJ IL'IC, *Nume de lokalități. Studii de toponimie moldovenească*, Chișinău, 1970.
- ***, *Famous American Plays of the 1940 s*, New York, 1970.
- ***, *Famous American Plays of the 1950 s*, Selected and introduced by Lee Strasberg, New York, Dell Publishing Co., Inc., 1970.
- ***, *Folklorica Pragensia*, vol. 1, Prague, Universita Karlova, 1969.
- FOSTER, MARY LECRON, *The Tarascan Language*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1969.
- GEORGES, EMANUEL S., *Studies in Romance Nouns Extracted from Past Participles*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1970.
- GROSS, HARVEY, *Sound and Form in Modern Poetry*, Michigan, The University of Michigan Press, 1968.
- GUNN, J. ALEXANDER, *Modern French Philosophy*, London, T. Fischer Unwin, L.T.D., 1922.
- HAIKOVA, ALENA; ZAVODSKY, ARTUR; GALIK, JOSEF, *Tři studie o V. Vaněurovi*, Olomouc, 1970.
- HAMBURGER, MICHAEL, *The Truth of Poetry*, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1970.
- HARRIS, DAVID P., *Testing English as a Second Language*, New York-St Louis-San Francisco-Toronto-Sydney-Mexico-Panama, 1969.
- HAYMES, EDWARD, *Mündliches Epos in mittelhochdeutscher Zeit*, Erlangen, Offsetdruck-Fotodruck, 1969.
- HEMINGWAY, ERNEST, *A Moveable Feast*, New York-Toronto-London, 1970.
- HEMINGWAY, ERNEST, *For Whom Bell Tolls*, New York, 1968.
- HIERSCHE, ROLF, *Untersuchungen zur Frage der Tenues aspiratae im Indogermanischen Wiesbaden*, Otto Harrassowitz, 1964.
- HÖPFEL, PETER, *Die Lehnprägungen im Glossar Heinrici Summarium*; Augsburg, Dissertationsdruck-und Verlagsanstalt, 1970.
- HURRELL, JOHN D., *Two Modern American Tragedies*, New York, Charles Scribner's Sons, 1961.
- ***, *Jazyk i obščestvo* Vypusk 2, Saratov, 1970.
- JAMES, HENRY, *The Portrait of a Lady*, New York, 1969.
- JUST, CLAUD, *Stanislawski und das deutschsprachige Theater*, Erlangen-Nürnberg, 1970.
- KAZIN, ALERED, *On Native Grounds*. An interpretation of modern american prose literature, New York, 1956.
- KERSCHER, WALTER, *Handlungsmotive Euripideischer Dramengestalten*. Ein Beitrag zum Menschenbild bei Euripides, München, 1969.

- KLEIN, HOLGER, MICHAEL, *Das weibliche Portrait in der Versdichtung der englischen Renaissance*, Dresden, 1969.
- KÖNIG, WERNER, *Untersuchungen zu Phonologie und Fachsprache im schwäbisch-alemannischen Mundartraum*, Erlangen, Offsetdruck-Fotodruck, 1970.
- KRBEC, MIROSLAV; LAISKE MIROSLAV, *Josef Dobrovsky*, Praha, 1970.
- KRISCHAN, ALEXANDER, *Die „Temesvarer Zeitung“ als Banater Geschichtsquelle (1852-1949)*, München, Verlag des Südostdeutschen Kulturwerks, 1969.
- KURUČ, L., *Versul moldovenesk. (De la origini pînă la 1850)*, Chișinău, 1970.
- LAMB, CHARLES and LAMB, MARY, *Tales from Shakespeare*, London, Headley B-ros, Bishopsgate.
- LANGDON, MARGARET, *A Grammar of Diegueño. The Mesa Grande Dialect*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1970.
- ***, *Lenin i filosofija*, Irkutsk, 1970.
- ***, *Lenin i literatura*. Sbornik statej, Saratov, 1970.
- ***, *Lenin i zarubežnye pisateli*, Saratov, 1970.
- LEONARD, LUCIEN, *Lexique namurois. Dictionnaire idéologique*, Liège, 1969.
- ***, *Lingvističeskij sbornik*, nr. 3, Sverdlovsk, 1969.
- LJUBICANKOVSKIJ, V. A., *Filosofija i estestvoznanie*, Černovcy, 1969.
- LEVEDAY, T. and GREEN, J. A., *An Introduction to Psychology more Especially for Teachers*, Oxford, Clarendon Press, 1915.
- MACKAIL, J. W., *Studies of English Poets*, London, Longmans, Green and Co. LTD, 1926.
- MACNEICE, LOUIS, *Springboard. Poems. 1941—1944*, London, Faber & Faber, 1944.
- MAIR, G. H., *English Literature: Modern*, London, 1911.
- MAKRAKIS, APOSTOLOS, *The Foundation of Philosophy*, Chicago, 1955.
- MAQUET, CHARLES, *Dictionnaire analogique*, Paris, 1971.
- MARCKWARDT, ALBERT H. and CASSIDY, FREDERIC G., *Scribner Handbook of English*, New York-Chicago-Atlanta-San Francisco, 1949.
- MATTHIESSEN, F. O., *American Renaissance*, London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1968.
- MELVILLE, HERMAN, *Moby-Dick or the Whale*, Baston, 1956.
- MELVILLE, LEVIS, *The Life of William Makepeace Thackeray*. Vol. 1, 2, London, Hutchinson Co, 1899.
- ***, *Modern English Readings*. Edited by Roger Sherman Loomis and Donald Lemen Clark, New York-Toronto, Rinehart Company, Inc., 1950.
- MOORE, WILLIAM, *Shakespeare*, Birmingham, Cornish Brothers LTD, 1934.
- MORLEY, JOHN, *Studies in Literature*, London, Macmillan and Co., LTD, 1904.
- MORRIS, WILLIAM, *Prose and Poetry (1856—1870)*, Oxford-London-Edinburg, 1913.
- MÜLLER-POTSCHIEN, MARION, *Das Schweigen in der Dichtung Adalbert Stifters*, Nürnberg, Druckschnelldienst, 1970.
- MYERS, F. W. H., *Wordsworth*, London, Macmillan and Co., 1885.
- MYERS, F. W. H., *Wordsworth*, London-New York, Macmillan and Co., 1888.
- NAKKO, O., *Iz bessarabskoj stariny. Očerki i rasskazy*, Kišinev.
- NEWMAN, PAUL, *A Grammar of Tera. Transformational Syntax and Texts*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1970.
- NIKITINA, EVGENIJA PAVLOVNA, *Russkaja poezia na rubeže dvouh epoh. Čast'1*, Saratov 1970.
- ***, *Nouveau petit Larousse*, Paris, 1971.
- NURMATOV, M. H., *Problema toždestva v dialektike*, Taškent, 1969.
- NURNBERG, MAXWELL and ROSENBLUM, M., *All about Words: An adult approach to vocabulary building*, Englewood Cliffs, 1967.
- O'CONNOR, WILLIAM VAN, *Modern Prose. Form and Style*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1834.
- ***, *O jazyke proizvedenij V. I. Lenina (Leksika i sintaksis)*, Taskent, 1970.
- PARRINGTON, VERNON LOUIS, *Main Currents in American Thought. Volume 3. The Beginnings of Critical Realism in America: 1860—1920*. New York-Burlingame, Harcourt, Brace & World Inc., 1958.

- PRESCOTT, ORVILLE, *In my Opinion. An inquiry into the contemporary novel*, Indianapolis-New York, 1963.
- REINELT, UWE, *Zur Kompositionseinheit des zweiten Satirenbuches des Horaz*, München, 1969.
- ROJAHN, JOBST-CHRISTIAN, *Die Funktion der Dichtung in der Theorie Matthew Arnolds*, Erlangen, Offsetdruck-Fotodruck, 1970.
- ROSSETTI, WILLIAM MICHAEL, *Life of John Keats*, London, 1887.
- ROSSITER, A. P., *Our Living Language*, London-New York-Toronto, Langmans, Green and Co., 1953.
- ROUSSELOT, JEAN, *Dictionnaire de la poésie française contemporaine*, Librairie Larousse, Paris, 1970.
- * * *, *Russko belorusskij slovar' obščestvenno-političeskoj terminologii*, Minsk, 1970.
- SAUVAGEOT, AURELIAN, *Français écrit français parlé*, Librairie Larousse, Paris, 1962.
- SCHERFF, INGRID, *Die Selbstverwirklichung der Frau im modernen französischen Roman*, München, 1968.
- SCHULTZE, HARALD, *Lessings Toleranzbegriff. Eine theologische Studie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969.
- SHAW, GEORGE, BERNARD, *Plays: Pleasant and Unpleasant*, London, Constable and Company LTD, 1929.
- SHORT, RAYMOND, W. and SEWALL, RICHARD B., *Short Stories for Study*, New York, Henry Holt and Company, 1959.
- SKIBA, JU. G., *Semantika i funkcii časticy kak služebnogo slova*, Černovcy, 1969.
- SMITH, DAVID NICHOL, *John Dryden*, Cambridge, At the University Press, 1950.
- SMOLLETT, TOBIAS, *The Adventures of Sir Launcelot Greaves and the Adventures of an Atom*, London, Hutchinson & Co., 1905.
- SOMMER, GERD, *Die Ich-Perspektive in der amerikanischen Kurzprosa des 19. Jahrhunderts*, 1970.
- SPATSCHEK, DIETER, WILHELM, *Schweigen-Sprache-Stummheit im romantischen Erzählwerk*, Nürnberg, 1968.
- SPILLER, ROBERT E., *The Cycle of American Literature*, New York-London, 1967.
- SPIVAK, I., *Poetičeskij obraz Majakovskogo*, Černovcy, 1968.
- STARBUCK, EDWIN D. and SHUTTLEWORTH, FRANK, K., *A Guide to Literature for Character Trainig*, Volume 1, New York, The Macmillan Company, 1928.
- STOLBUNOVA, V I., *Voprosy mež' jazykovyh kontaktov. (O vzaimodejstvii blizkorodstvennyh jazykov (govorov))*, Černovcy, 1969.
- SUTHERLAND, ORR, *Life and Letters of Robert Browning*, London, Smith Elder & Co., 1891.
- ŠEVCOVA, L. P., *Psihologija. Čast' I*, Černovcy, 1969.
- TAIC, R. U., *Antraponimija „Istorii odnogo goroda“ M. E. Saltykova-Sčedrina*, Černovcy, 1969.
- * * *, *The Epinal Glossary. Latin and Old English of Eighth Century*, London, Trübner and Co., 1883.
- THOMAS, ADOLPHE V., *Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Librairie Larousse, Paris, 1971.
- TISCHER, H., *Geschichte des deutschen Volksschullesbuches*, Erlangen, J. Hogg, 1969.
- TSCHIEDEL, HANS JÜRGEN, *Phaedra und Hippolytus. Variationen eines tragischen Konfliktes*, Erlangen, Offsetdruck-Fotodruck, 1970.
- * * *, *Twentieth Century Detective Stories*, Cleveland-New York, The World Publishing Company 1948.
- VETTER, OSKAR, *Der Wortschatz des „Poema de José“. Ein Beitrag zur Erforschung der Aljamiado-Sprachdenkmäler*, Erlangen, Offsetdruck-Fotodruck, 1970.
- VOLOKITINA, ANTONINA IVANOVA, *Sootnošenie kommunikativnogo i strukturnogo planov v porjadke slov nemeckogo jazyka*, Saratov, 1969.
- * * *, *Voprosy zarubeznoj literatury i iskusstva*, Sverdlovsk, 1970.
- * * *, *Voprosy psihologii i pedagogiki*, Saratov, 1970.
- WADDELL, ROBERT, *Grammar and Style*, New York, William Sloane Associates Inc., 1951

- WARRINER, JOHN E ; WHITTEN, MARY EVELYN ; GRIFFITH ; FRANCIS,
English Grammar and Composition 9, New York -Chicago-Atalanta-Dallas-Burlin-
 game, 1958.
- WORTH, DEAN S., *Dictionary of Western Kamchadal*, Berkeley -Los Angeles, University
 of California Press, 1969.
- ZIMMERMANN, ROLF CHRISTIAN, *Das Weltbild des jungen Goethe*, München, Willhem
 Fink Verlag, 1969.

Reviste

- Acta Ethnographica* (Budapest), XIX (1970), fasc. 1—4.
- Acta linguistica* (Budapest), t. XX (1970), fasc. 1—2, 3—4.
- Acta Universitatis Carolinae*, Philologica (Prahă), fasc. 1, 3, 4, 5 (1968), fasc. 1, 2, 3, 4, 5 (1969).
- Acta Universitatis Carolinae*, Philosophica et historica (Prahă), fasc. 4, 5 (1969) ; fasc. 2,3,4 (1970).
- Acta Universitatis Palackianae Olomucensis*, Facultas Philosophica Historica (Prahă), XIV (1969).
- Acta Universitatis Upsaliensis*, Studia Anglistica Upsalensia, (1963), nr. 1,2 ; (1966), nr. 3,4 ;
 (1967), nr. 5 ; (1968), nr. 6 ; (1970), nr. 7.
- Acta Universitatis Upsaliensis*, Studia Germanistica Upsalensia, (1964), nr. 1,2 ; (1965),
 nr. 3 ; (1967), nr. 4,5 ; (1968), nr. 6 ; (1971), nr. 7,8.
- Aevum*, Rassegna di Scienze Storiche-Linguistiche-Filologiche (Milano), XLIV (1970), fasc.
 I-II ; XLIV (1970), fasc. III-IV ; XLIV (1970), fasc. V-VI.
- Alma Mater Philippina* (Marburg), Sonderheft 1966, Wintersemester 1966—1967 ; 1967—1968 ;
 1968—1969 ; 1969—1970 ; 1970—1971 ; Sommersemester 1967, 1968, 1969, 1970.
- Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia* (Napoli), XII (1969—1970)
- Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, vol. XXIII (1970), fasc. I-II
- Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis*, Sectio Linguistica, t. I (1970).
- Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis*, Sectio Paedagogica et Psychologica, t. I (1970).
- Annuaire de la Faculté de philosophie à Novi Sad*, Kniga XII (1969), nr. 1,2.
- Årbok for Universitet i Bergen*, Humanistisk serie, 1968—1969.
- Archéo-civilisation* (Paris), (1970), nr. 7—8.
- Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, Jg. 121, Band 206, Heft 5,6 ; Jg. 122,
 Band 207, Heft 1,2,3,4,5.
- Archivum* (Ovideo), t. XIX (1969).
- Atti della Accademia Nazionale dei Lincei* (Roma), vol. XIV (1969), ser. VIII, fasc. 4,5.
- Audio vizualis* (Budapest), (1968), nr. 6 ; (1969), nr. 3,4,5,6 ; VII (1970), nr. 1,4,5,6,7 ; VIII
 (1971), nr. 1.
- Bibliografja Kombetare a Republikes Populare te Shqiperise* (Tirana), IX (1969), nr. 11,12 ;
 X (1969), nr. 4 ; X (1970), nr. 1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12 ; XI (1970), nr. 1,2,3 ;
- Bibliographie du Québec*, 1970, nr. 1,2,3,4.
- Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, quatrième série (Paris), 1970, nr. 1,2,3,4 ; 1971, nr. 1.
- Bulletin annuel* (Genève), 1969, nr. 12.
- Canadian Slavic Studies* (Montreal), vol. 4, 1970, fasc. 3,4.
- Comentations Humanorum Litterarum*, Helsingfors, t. 43 (1969), t. 44,45,46,47 (1970).
- Communications*, 1970, nr. 15,16.
- Comparative Literature*, vol. XXI (1969), nr. 4.
- Computational linguistics* (Budapest), VIII, 1969.
- Cuadernos del Sur* (Bahia Blanca), 1969, nr. 10.
- Dania Polyglotta* (Copenhaga), New Series, 1, 1970.
- Demos* (Dresden), Jg. 10 (1969), nr. 3,4 ; Jg. 11 (1970), nr. 1,2.
- Deutsch als Fremdsprache* (Leipzig), Jg. 7 (1970), nr. 1—2,3,4,5 ; Jg. 8 (1971), nr. 1.
- Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 1970, Jg. 18, nr. 5—8.
- English Teaching Forum*, 1970, vol. III, nr. 2,3.
- Études des Lettres* (Lausanne), série III, t. 3 (1970), nr. 2,3,4 ; série III, t. 4 (1971), nr. 1.
- Études germaniques* (Paris), 25 (1970), nr. 1,2,3,4 ; 26 (1971), nr. 1.
- Études Romanes de Brno*, IV (1969).
- Euphorion*, Band 64 (1970), Heft 1,2,3,4.

- Folkeminder* (Copenhaga), 1969, Heft 14.
Folklore Americas (Los Angeles), XXVIII (1968), nr. 2.
Folklore Americinas. XVII—XVIII (1969—1970), nr. 16.
Forum for Modern Language Studies, vol. VI (1970), nr. 2,3,4; vol. VII (1971), nr. 1,2.
Innsbrucker Beiträge zur Kultur-Wissenschaft (Innsbruck), 1967, Heft 24; 1968, Heft 25.
Jahrbuch für Volksliedforschung, Jg XV (1970).
Language Dissertations (Supplement to *Language Journal of the Linguistic Society of America*), 1934, december, nr. XVIII.
Language Sciences, 1968, nr. 1.
Laographia (Athènes), t. XXIII (1964), t. XXVI (1968—1969).
Le Folklore Brabançon (Bruxelles), 1970, nr. 185, 186, 187.
Le français dans le monde, 1970, nr. 72,73,77, fasc. 1; 1971, mars, fasc. 1.
Les dialectes Belgo-Romans (Bruxelles), t. XXV (1968), nr. 1,2; t. XXV (1969), nr. 3,4.
Les Etudes Classiques, Revue trimestrielle (Namur), t. XXXVIII (1970), nr. 2,3,4; t. XXXIX (1971), nr. 1.
Leeds Studies in English (Leeds), New Series, vol. I (1967), vol. II (1968), vol. III (1969).
Lëtöpis (Bautzen), Rjad A-rëë a literatura, č 15/1,2 (1968); č 16/1,2 (1969); č 17/1 (1970).
Leuwise Bijdragen, Tijdschrift voor Moderne Filologie (Le.) uven Jg. 59 (1970), nr. 1,2,3,4.
Lingua e stile (Bologna), V, 1970, nr. 1,2,3.
Lingua nostra, vol. XXX (1969), fasc. 1.
Literatura Ludowa (Wrocław), XI (1967—1968), nr. 4—6.
Lud Organ Polskiego Towarzystwa (Wrocław), t. LIII (1969).
Magyar Folyóiratok Repertóriuma (Budapest), 1970, füzet 3—24; 1971, füzet 1—6.
Magyar Könyvszemle (Budapest), 86 (1970), nr. 1,2,3,4.
Magyar Nemzeti bibliográfia (Budapest), 1970, füzet 4—24; 1971, füzet 1—6.
Magyar nyelvújarsok (Debrecen), XVI (1970).
Makedonski Folklor (Skopje), 1968, I, nr. 1,2.
Modern Philology (Chicago), vol. 67 (1970), nr. 3,4; vol. 68 (1970), nr. 2.
Műveltség és hagyomány, *Studia ethnologica Hungariae et Centralis ac Orientalis Europae* (Debrecen), XII (1970).
Német filológiai tanulmányok (Debrecen), 1969, nr. 4; 1970, nr. 5.
Neovdidagmata (Poznan), 1970, nr. 1.
Néprajzi értesítő (Budapest), LI (1969).
Neue Deutsche Literatur, 1970, nr. 1,2,3,4,5—9.
Neuphilologische Mitteilungen (Helsinki), LXXI (1970), nr. 1,2,3,4; LXXII (1971), nr. 1.
Norodna umjetnost (Zagreb), (1969—1970), kniga 7.
Objets et Mondes, *La Revue du Musée de l'homme* (Paris), t. X (1970), fasc. 1,2,3,4.
Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, Neue Serie, (Wien), XXIV (1970), Heft 2,3,4; XXV (1971), Heft 1.
Philologica (Bratislava), XX, 1968.
Philologica Pragensia, *Casopis pro Moderni Filologii*, 13 (1970), nr. 1,2,3,4; 14 (1971), nr. 1.
Publications of the Modern Language Association of America, IX (1901), nr. 1; XIX (1911), nr. 4; XX (1912), nr. 2,3,4; XXI (1913), nr. 1; XXII (1914), nr. 2,4; XXIII (1915), nr. 1,3; XXIV (1916), nr. 1,2; XXV (1917), nr. 1,2; XXVII (1919), nr. 1,4; XXVIII (1920), nr. 2,3,4; XXXVI (1921), nr. 2,3,4; XXXVII (1922), nr. 2,3; XXXVIII (1923), nr. 2,3,4; XLI (1926), nr. 1,2,3,4.
Revista de Filologia Espanola (Madrid), t. L (1967), nr. 1—4; t. LI (1968), nr. 1—4.
Revue des Langues Romanes (Montpellier), t. LXXIX (1970), fasc. 1.
Revue de l'Université de Bruxelles, Nouvelle série, 22 (1970), nr. 3,4,5; (1971), nr. 1.
Restaurator (Copenhaga), 1969, supplem. nr. 1; vol. 1 (1970), nr. 3.
Revue internationale de philosophie (Paris), 1969, nr. 1.
Romanische Forschungen, Band 82 (1970), nr. 1,2,3,4.
Rostocker Philosophische Manuskripte (Rostock), (1967) Heft 4; (1968) Heft 5; (1969) Heft 6.
Sborník pedagogické fakulty v Nitře, *Spolocenské vedy* (jazyk, literatura), X (1969).
Sbornik za filologiju i lingvistiku (Novi Sad), XIII (1970).
Slavica (Debrecen), VIII (1968), IX (1969), X (1970).
Slavisticna revija (Ljubljana), XVII (1969), nr. 2; XVIII (1970), nr. 1—2, 3—4; XIX (1970), nr. 1.
Slovo (Zagreb), (1970), nr. 20.

- Sot la Nape*, Bolletino trimestriale della S.F.F. (Udine), XXI (1969), nr. 4; XXII (1970), nr. 1,2,3, 4; XXIII (1971), nr. 1.
- Southern Folklore Quarterly*, XXXIII (1969), nr. 3—4; XXXIV (1970), nr. 1,2,3.
- Studia Albanica* (Tirana), VI (1969), nr. 2; VII (1970), nr. 1.
- Studime Filologjike* (Tirana), XXIII (1969), nr. 4; XXIV (1970), nr. 1,2.
- Studia Litteraria* (Debrecen), t. VII (1969), t. VIII (1970).
- Studia Neophilologica* (Lund), XLII (1970), nr. 1,2.
- Studia Neophilologica* (Uppsala), vol. XLII (1970), nr. 1,2.
- Studia Romanica* (Debrecen), 1969, fasc. 4.
- Tel quel* (Paris), 1970, nr. 40,41,42,43,44.
- Thesaurus* (Bogota), t. XXIV (1969), nr. 3; t. XXV (1970), nr. 1,2,3.
- The Incorporated Linguist* (London), vol. 9 (1970), nr. 2,3,4; vol. 10 (1971), nr. 1,2.
- The Review of Takushoku University* (Tokyo), (1969), nr. 64,65,66.
- The Slavonic and East European Review* (London), vol. XLVIII (1970), nr. 112,113, vol. XLIX (1971), nr. 114—115.
- Učenyje zapiski. Serija filologičeskich nauk* (Leningrad), nr. 349 (1971).
- Vestnik Moskovskogo Universiteta*, Moskva, nr. 3,4,5,6 (1969); nr. 1,2,3,4,5,6 (1970); nr. 1,2 (1971).
- Weimarer Beiträge*, 1970, nr. 3,4—9; 1971, nr. 2,3, fasc. 1,2.
- Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich Schiller-Universität* (Jena), Jg. 18 (1969), Heft 2,4; Jg. 19 (1969), Heft 2,5; Jg. 19 (1970), Heft 1,2,3,4,5.
- Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin*, Jg. XVII, 1968, Heft 5,6; Jg. XVIII, 1969, Heft 1,2,3,4,5,6.
- Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl Marx-Universität* (Leipzig), Jg. 18 (1969), Heft 2,3,4,5; Jg. 19 (1970), Heft 1,2,3,4.
- Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin Luther-Universität* (Halle), XVIII (1969), nr. 4,5,6; XIX (1970), nr. 1,2,3,4.
- Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Potsdam*, Jg. 13 (1969), Heft 3,4; Jg. 14 (1970), Heft 1.
- Wissenschaftliche Zeitschrift des Pädagogischen Instituts* (Dresden), Jg. 3 (1969), nr. 2—3,4; Jg. 4 (1970), nr. 1,2.
- Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Greifswald*, Jg. XVII (1968), nr. 1—2,3—4; Jg. XVIII (1969), nr. 1—2,3—4; Jg. XIX (1970), nr. 1—2.
- Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock*, Jg. XVII (1968), Heft 7—8,9—10; Jg. XVIII (1969), Heft 1,2,3,6,7,8,9; Jg. XIX (1970), Heft 1.
- Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, Band XCVIII (1969), Heft 3,4; Band IC (1970), Heft 1,2,3,4.
- Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* (Wiesbaden), Band LXXX (1970), Heft 1,2,3,4.

AL VII-LEA CONGRES INTERNAȚIONAL DE ESTETICĂ

COMITETUL NAȚIONAL ROMÂN DE ORGANIZARE

Iunie 1971

CIRCULARA Nr. 1

Cel de-al VII-lea Congres Internațional de Estetică va avea loc în România la București, în perioada 28 august—2 septembrie 1972, sub auspiciile Comitetului Internațional de Studii Estetice, avînd ca temă: **Estetica, arta și condiția umană contemporană**

Comitetul Național Român de organizare are onoarea de a vă invita să participați la lucrările acestui Congres ce se vor desfășura în următoarele secții:

1. Aspecte ale formației artistice (artist-critică-public).
2. Artă contemporană. Moartea artei ?
3. Actualitatea cercetărilor de istoria artei și esteticii.
4. Noi metode. Noi criterii.
5. Estetica ambianței și a vieții cotidiene.
6. Secție deschisă (Comunicări în legătură cu perspectiva contemporană în probleme de estetică, neîncadrate în celelalte secții).

În afara conferințelor prezentate în sesiunea plenară, în secțiuni vor avea loc dezbateri pornind de la problemele puse de comunicări; comunicările vor avea aproximativ 1 200 cuvinte (rezumatele 200 cuvinte) și vor fi prezentate în una din limbile oficiale ale Congresului: franceza, engleza, germana și italiana.

Comunicările și rezumatele trebuie trimise cel mai târziu pînă la 1 februarie 1972, în cîte două exemplare la următoarele adrese:

1. Institutul de estetică a Universității din Amsterdam, Domnului Jan Aler—secretar general al Comitetului Internațional de Studii de Estetică Spinozstraat 9 bv, Amsterdam C HOLLANDE (două exemplare).

2. Comitetul Național Român de Organizare ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE, Calea Victoriei nr. 125, București 1, R. S. România
Taxa de participare este de 25 (cuprinzînd dreptul de participare la lucrările și actele Congresului) și de 15 pentru însoțitori.

Circulara următoare va cuprinde informații asupra programului detaliat al secțiunilor, lista raportorilor, programul de vizite, de excursii și alte date privind participarea la Congres.

COMITETUL NAȚIONAL ROMÂN DE ORGANIZARE
AL CELUI DE-AL VII-LEA CONGRES INTERNAȚIONAL
DE ESTETICĂ



LUCRĂRI PUBLICATE DE UNIVERSITATEA DIN TIMIȘOARA

M. Eminescu — I. Creangă. *Studii*, Timișoara, 1965, 304 p.

Folclor literar, vol. I, Timișoara, 1968, 488 p.

Folclor literar, vol. II, Timișoara, 1968, 602 p.



Analele Universității din Timișoara. Seria Științe filologice, I — 1963 ; II — 1964 ; III—1965 ; IV—1966 ; V—1967 ; VI—1968 ; VII—1969 ; VIII—1970.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile în trei exemplare, dactilografiate la două rînduri.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Manuscrisele nepublicate nu se înapoiază.

891

Tiparul executat sub comanda nr. 1531 la Intreprinderea Poligrafică Banat
Republica Socialistă România.

40556
